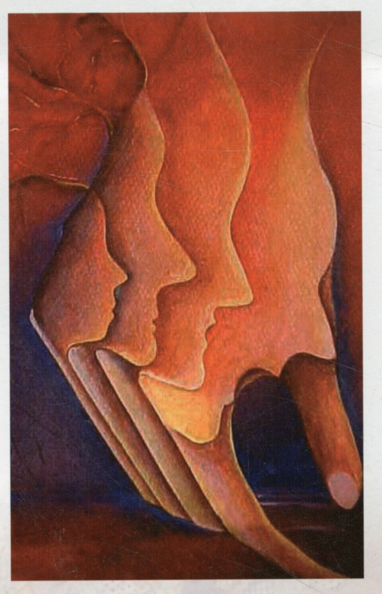
د. عبد الرحيم الإدريسي

# استبداد الصورة

## شاعرية الرواية العربية





د. عبد الرحيم الإدريسي

# استبداد الصورة

## شاعرية الرواية العربية



د. عبد الرحيم الإدريسي

# استبداد الصورة

## شاعرية الرواية العربية





ص.ب. 113/5752
E-mail: arabdiffiusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت - لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-386-8

الطبعة الأولى 2013

# فهرس المحتويات

## الباب الثالث
## صورة الانشطار النوعي



## الباب الرابع
## صورة التساند الجمالي

# تقديم

ها هي الشجرة بدأت تُثمر. ها هو الإشكال النقدي قد أخذ يشقّ طريقه بثقة وثبات. يمضي في شتى الاتّجاهات، غايته المزيد من فهم طبيعة الأدب، والإنسان. ومن أجل ذلك هو في حاجة ماسّة إلى الانتشار العلمي الرصين. أما الإشكال فهو «التصوير في مجالات السرد»؛ من قصة، ورواية، ومقامة، ومسرحية، وحكاية، فضلًا عن ألوان أخرى من السرد التراثي. وأما الانتشار فأقصد به هذا القدر المحترم من المقالات والكتب والرسائل والأطاريح الجامعية التي أخذت تظهر تباعًا منذ بداية العقد التسعيني من القرن الماضي. فقد احتفت تلك الأبحاث بمسألة الصورة السردية وعالجتها في غالب الأحيان بعمق وأصالة، منطلقة من ألوان وتفاصيل بلاغية وهموم جمالية أُنهكت مثيلاتها بحثًا وتطبيقًا في مجالات الشعر بمختلف أغراضه وأنواعه، وانتظرت طويلًا من أجل أن تُرصد في أجناس النثر العديدة.

في هذا السبيل النقدي الرصين يطيب لي اليوم أن أقدّم كتاب «استبداد الصورة. شاعرية الرواية العربية» للناقد المتميز عبد الرحيم الإدريسي. وما زلت أتذكر أن هذا الكتاب كان في أصله أطروحة جامعية أنجزتْ ونوقشت بإشرافي في كلية الآداب بتطوان بتاريخ 12 كانون الأول/ ديسمبر 2002. وحيث إني عايشت هذا العمل سنواتٍ وخبرت صاحبه طويلًا؛ أجدني اليوم مضطرًا إلى الاعتراف بمدى الجهد الكبير الذي بذله الإدريسي مع باقي زملائه من أجل تطوير إشكال «الصورة والتصوير السرديين» والدفع به قدمًا في ميادين وآفاق جديدة.

لا أودّ في هذه المناسبة الجديدة أن أعود إلى أجواء المناقشة التي حظي بها هذا العمل حينما كان في صيغته الأكاديمية الأولى، مثلما لا أودّ أن أعود القهقرى إلى الحديث عن العلاقة المثالية التي ربطتني بصاحبه في رحاب كلية الآداب بتطوان ثم بعد ذلك في سبل الحياة الفسيحة. إني أحتفظ بكل ذلك إلى مناسبة أخرى قد تُتاح بإذن الله. أما اليوم فيحلو لي إلقاء بعض الضوء على الجهد النقدي الذي قدّمه الإدريسي في سبيل سبر أغوار نمط من الصور الروائية أسماها «الصور الشاعرية». وحيث إن التصوير الروائي

لا يرتبط بنمط مخصوص من الصور؛ فقد غدا من البدهي إخضاع مختلف أنماطه للمعالجة النقدية بما فيه من صور واقعية، أو رومانسية، أو شاعرية، أو سريالية، أو تأملية. صحيح أن الأنماط السردية قد تتداخل فيما بينها وتتشابك فتتخذ صيغًا تعبيرية مركّبة؛ لكن التركيب لا يمنع بتاتًا من طلب «سمات النمط» المهيمنة في نصّ روائي بعينه. وفي هذا السياق النقدي الواعي اختار الإدريسي «الشاعرية» من حيث هي سمة تكوينية في بعض الروايات العربية خاصة تلك التي يهيمن فيها النفس الصوفي. وواضح ما بين «الشعر» و«الشاعرية» من فروق جمالية بلاغية. وحيث إن كثيرًا من الروايات العربية استلهمت وتستلهم رحيق الشعر دون الشعر ذاته في صياغة صورها؛ فقد غدا من المناسب الحديث النقدي عن السمة الشاعرية عوض الحديث عن حضور الشعر في الرواية. لذا كانت مهمة التمييز بين الأمرين من أولى المهمات التي خاضها الإدريسي في كتابه. صحيح أن الشاعرية معطى جمالي سبق للنقد الغربي أن عالجه بإسهاب؛ إلَّا أن ذلك لم يكد يتمّ من منظور الصورة الروائية. ومن هنا أهمية هذا البحث وريادته. ذلك أن استقصاء العلاقات الجمالية المحتملة بين السمة والصورة يقتضي تشريح كل منهما والبحث في وظائفه الدقيقة قبل الانتقال إلى مرحلة النظر إليهما وهما في حالة تواشج بلاغي تام. وفي سبيل تعميق النظر في تلك الوظائف اعتمد الإدريسي مبدأ «التساند» الجمالي الذي سبق أن فصلنا الحديث عن طبيعته في كتاب «صورة عطيل»، ثم أغناه برؤى وتطبيقات جديدة استلهم فيها أفكاره الخاصة وأفكار نقاد آخرين متميزين كان على رأسهم روني جرار في احتفائه ـ «الطاقة النزوية» التي تقف وراء عديد من التكوينات الروائية، فضلًا عن أفكار أخرى لها صلة بالصورة الروائية، والبلاغة النوعية، والتكوين الأسلوبي، والانتشار، والحيوية، والإيقاع، والدرامية. وربما أمكن القول إن تلك الأفكار ظهرت أول مرة مجتمعة في كتاب الإدريسي. لكن مما لا شكّ فيه أنه لم يشغِّلها بمنهج صارم ولا بمنظور يدعي العلمية الزائفة، وإنما ارتأى أنها أفكار نقدية يمكن أن تطبق بصورة راجحة في تحليل الروايات وكذا بالاعتماد على مفهوم البلاغة الرحبة التي تراهن على ماء الحياة المتدفقة في تكوين النص الروائي عوض المراهنة على سلطة القاعدة النقدية أو سلطة قانونها المعدّ سلفًا.

وثمة في هذا الكتاب مزية نقدية أخرى تتمثّل في قدرة صاحبه على صياغة أو ابتداع مصطلحات نقدية جديدة أو شبه جديدة من شأنها أن تسهّل عمليات النقد والتحليل والنظر وتحاول أن تضبطها ولو ذوقيًا. من ذلك: الشاعرية الروائية، والشاعرية

الصوفية، وإيقاع الصورة، والمفارقة الدرامية، ومحكي المعين الإنساني، والصورة النزوية، والمجاز المضاعف، والسند الدرامي، وغيرها من المصطلحات التي تنبئ عن مدى الطاقة التركيبية التي تميّز ذهن صاحب هذا الكتاب. وهي في رأيي طاقة حيوية ونشيطة عرفتُها في عبد الرحيم الإدريسي منذ أكثر من عقدين من الزمن، ولا ينقصها سوى محاولات الذيوع والانتشار. كأنها طاقة عفريتِ القمقم الذي ظلّ محبوسًا في سجنه الضيّق دهرًا. لكن أوان الانطلاق قد حان. وأملي عظيم جدًّا في أن لا يُبقي الإدريسي أفكاره الثمينة محصورةً مخطوطةً، وأن يشفع عمله هذا بنشر مقالاته وكتبه الأخرى في وقت قريب لكي نتمكن جميعًا من التعرف إلى باقي تفاصيل مشروعه النقدي الطموح.

محمد أنقار
كلية الآداب ـ تطوان.

# مقدّمة الكتاب

ننطلق في هذا الكتاب من افتراض منهجي يرى أن تخصيص مصطلح الصورة الشاعرية وجملة إمكاناتها الأسلوبية بالسياقات الجمالية والنوعية للجنس الأدبي يتيح إمكانية استشراف قيم جمالية لا يسمح بها تناول نقدي ذو منظور مطلق أو خاضع لسياق جنس أدبي مغاير.

ويتوخى هذا الافتراض، في حدوده العامة، التقدير النوعي لبلاغة الشاعرية في الرواية العربية، بما أن الشاعرية النوعية تَشكُّل منسوج من سياق المتن الروائي ومتصف بخاصيات تكوينه. لذلك تحوط مهمة هذا الافتراض صعوبات جمّة، لعل أبرزها ما هو سائد في الحقل النقدي الذي يستخلص مكونات الشاعرية وسماتها من اقتضاءات جنس الشعر ومقولاته الجمالية، مما أفضى إلى امتزاج إشكالي معقد بين قواعد جنس الشعر وتكوين الشاعرية الفني الذي تتكفل به مكونات سياق الجنس الروائي وسماته.

وبهذا الاعتبار يصبح الافتراض إشكاليًّا ويستشرف وظائف الشاعرية ومقوماتها وفق مرتكزات جمالية راجحة وباقتراح معايير إضافية تُنَاطُ بها مهام كشف ضوابط شاعرية المحكي الروائي وسماته.

ولما كان التكوين الصوفي نسقًا أسلوبيًّا يُؤثِّر بلاغة المجاز التي تحمل الصور على «تجلية» الوجدان الخالص وتلبُّس أحواله إلى درجة استيهام الغيب؛ فقد افترضنا أن مبحث المكون الصوفي في الرواية العربية يقربنا أكثر من أحد الإنجازات الأسلوبية للرواية العربية، ويسعفنا على كشف سمات ذلك الإنجاز الجمالية والبلاغية.

وإن ممّا يضفي سمة الإشكال على الافتراض أيضًا؛ انطلاقنا من أن للتكوين النصي الذي ينهل من معين التصوف القدرةَ البلاغيةَ والرؤيوية على تلوين مقومات الشاعرية بما يجعل معايير اصطفاء مرتكزات الجنس الروائي السياقية والجمالية لسمات الإنجاز الشاعري وضوابطه موضوعَ اختبار. لذلك تطوّرت فكرة هذا الكتاب وفق تصور مركَّب يدفع بـ«الصورة الشاعرية» إلى أقصى تشكلاتها إدهاشًا وغموضًا وخصوصية، وهي «الشاعرية الصوفية»، ويبحث في حدود وإمكانات تساندها مع سياق الجنس الروائي.

ذلك هو افتراضنا وتلك وجهتنا، فيما نرجوه، من اقتراح «الشاعرية الروائية» معيارًا أساسًا في مهمة قراءتنا لمتن الرواية العربية الذي استثار، في ضوء إشكالنا النقدي، قضايا جمالية مركبة وحفّزنا لانتقاء نماذج للتطبيق واستشراف جملة «ضوابط» و«سمات» تسعف على تمييز أساليب المحكي الشاعري العربي.

وإذا كانت تلك الغاية محورًا من بحثنا؛ فإننا نسعى إلى تحقيق غايات أخرى تتعاضد مع الأولى وتختزن تفاصيل عديدة، جمالية وإنسانية، أهمها:

1 ـ تحفيز الوعي النقدي إلى ضرورة التقدير النوعي لمصطلح «الشاعرية الروائية» لأجل إعادة الفاعلية الجمالية لطاقتها النصيّة وقدرتها السياقية والنوعية في تناول نقدي رحب.

2 ـ استثمار مفهوم «الصورة الروائية» بوصفه تكوينًا نوعيًّا ومحصلة لحيوية التساند الجمالي بين المكونات والسمات الأسلوبية. ذلك أن مصطلح «الصورة الروائية»؛ على الرغم من أنه اقتراح جديد، أثبت في بعض المشروعات النقدية التأصيلية قدرة متميزة على تقصي سمات التكوين الروائي وضبط آلياته وأساليبه.

3 ـ استنهاض همتنا لكسب خبرة جمالية قادرة على تمييز الفوارق النوعية لأساليب الصور وتفاصيلها البلاغية المختلفة.

4 ـ اختبار قدرة محددات الجنس الروائي السياقية والجمالية على اصطفاء مقومات الإنجاز الشاعري.

ولقد سبق أن افتتحنا هذه المقدّمة بالإشارة إلى الحدود العامة لأطروحتنا النقدية التي تعتمد في جوهرها على السياقات الجمالية الرحبة. واستلزمت هذه الأطروحة منهجية تسايرها. لذلك فإن السمة المنهجية الأساس التي تطبع خطة هذا العمل هي اعتمادنا على التحليل الأسلوبي للمتن الروائي، وانطلاقنا من أصول النظرية الروائية ومعاييرها العامة ومن افتراض منهجي مفاده أن لا سبيل إلى ضبط المحكي الشاعري وسماته ما لم يحصل الاستناد إلى التكوين الجمالي للنص وسياقيه اللغوي والبلاغي، إضافة إلى معيارَي التلقي والجنس الأدبي. وقد قادنا تحليل نماذج روائية، من هذا المنطلق، إلى استثارة موضوعات جمالية ومفهومات أسلوبية قلما استُثمرت إمكاناتُها في مجال نقد الرواية كالصورة الروائية والبلاغة النوعية والتكوين الأسلوبي والانشطار والتساند والنزوية والحيوية والدرامية والإيقاع.

أما اختيار المتن الروائي موضوع التحليل فقد تمّ وفق مقياس الملاءمة، ولذلك

رأينا إمكانية دراسة الرواية العربية في حقبة زمنية دقيقة تمتد من العقد السابع من القرن الماضي إلى بداية الألفية الثالثة، وهي حقبة عرفت موجات تحديث لأساليب السرد العربي وطرقه، حيث ظهرت مصطلحات من قبيل «الحساسية الروائية القديمة» و«الحساسية الروائية الجديدة» و«الكتابة عبر النوعية» و«استيحاء التراث السردي العربي» و«الرواية الشاعرية» و«الرواية الصوفية» وكذا بعض التقنيات والجماليات الروائية من قبيل «الحوارية» و«النزعة النزوية». لكن خشيتنا من اتساع المتن وتشعبه جعلتنا نحصر الدراسة في نماذج روائية محددة، تتباين منازعها الجمالية واختياراتها الأسلوبية، ولكنها، في الوقت نفسه، تستجيب لأطروحتنا النقدية القائمة على الشاعرية السياقية الرحبة وحدود سماتها الجمالية المشار إليها سابقًا.

وقد أتت فصول هذا الكتاب وأبوابه، على استقلال كل واحد منها بموضوع مخصوص، موصولًا بعضها ببعض، زاد في هذا الاتصال بينها أنها تخدم كلها أطروحة العمل النقدية تلك. إن كل فصل احتواه هذا العمل ينهض بضرب من الشاعرية الروائية يتكامل مع الضرب الذي ينهض به غيره، إنْ تأملًا أو تطبيقًا أو توسيعًا أو تنويعًا.

وبناء على ذلك، جعلنا مدار هذا العمل على أربعة أبواب، ضمنًّا كل باب منها فصلين ثم أنهينا الكتاب بخاتمة جامعة.

أما الباب الأول، فقد خصصناه للمعالجة النظرية وتفرَّد الفصل الأول منه لتوضيح مفهوم «الشاعرية الروائية»، فاشتمل على ضبط مفصل لمجمل إمكانات الشاعرية الأسلوبية والتصويرية الرحبة وتخصيصها بالتكوين المجازي والمشتبه والمضمر. وفي الفصل الثاني تناولنا مفهوم «التصوير الصوفي» وبيَّنا علاقته بالشاعرية وخاصياته الأسلوبية والبلاغية، ثم تصدّينا لحدود وإمكانات تساند المكون الصوفي مع سياق الجنس الروائي وضوابطه النوعية.

وفي الباب الثاني انطلقنا إلى البحث عن بعض معايير التصوير الشاعري وسماته النوعية في نموذجين روائيين متباينين من حيث إنجازهما الأسلوبي والبلاغي. وهكذا حللنا في الفصل الأول وظائف التكوين الروائي القائم على «الاشتباه الشاعري» و«التحبيك الشامل للمفارقة» في رواية «أفراح القبة» لـ«نجيب محفوظ». وفي الفصل الثاني تناولنا بالتحليل شاعرية «الطاقة النزوية» وما اقتضته من توتر الصورة وجدل الشعري والروائي في نص «الزمن الموحش» لـ«حيدر حيدر».

أما في الباب الثالث، فقد توخينا اختبار بعض مظاهر اصطفاء مكونات الجنس الروائي السياقية وسماته الجمالية لمقومات إنجاز الشاعرية الصوفية محاولين ضبط معايير الأداء الروائي

للصورة الصوفية. واختص الفصل الأول من هذا الباب بتحليل سمة «الانشطار النوعي» في «التصوف الذهني المعكوس»، انطلاقًا من نص «حدث أبو هريرة قال..» لـ«محمود المسعدي». كما وقفنا في الفصل الثاني على وجه آخر من أوجه سمة «الانشطار النوعي» في رواية «الزمن الآخر» التي سلك فيها «إدوار الخراط» سبل الشاعرية اللغوية و«التأمل» و«التمركز المطلق في الذات».

وفي الباب الرابع حللنا وظائف «التساند الجمالي» بين شاعرية المكون الصوفي وسياقه الروائي المخصوص، وعالجنا في الفصل الأول صور «الصوفية المنكسرة» في رواية «سيرة الشيخ نور الدين» لـ«أحمد شمس الدين الحجاجي»، وتصدّينا لإنجاز تكوينها السردي من صور«تجادل الاختلال والتوازن». أما في الفصل الثاني فقد وقفنا على ضوابط الأداء الروائي لـ«محكي التخلق» و«الصورة الصوفية المتعالية» في رواية «جارات أبي موسى» لـ«أحمد التوفيق» وحللنا وظائف إذعان التصوير السردي لخصائص المكون الصوفي المهيمن.

وأما الخاتمة، فقد ضمناها النتائج الأساس التي استحصلناها في تلك الفصول والأبواب جميعًا ولخّصنا فيها أبرز ضوابط المحكي الشاعري والصوفي وسماته الجمالية.

ولم يخل سبيلنا إلى إنجاز هذا العمل من الصعوبات والعقبات. وقد كانت العقبة الكؤود قلةَ ما كتب في الموضوع الشاعري تخصيصًا، وندرة المعالجات النقدية التي جمعت بين ما هو شاعري وما هو صوفي، إضافة إلى تنوع المتن المقترح للدراسة وسعته، ولكن أكثر هذه الصعوبات تأثيرًا ما اعترض سبيل ضبطنا للمكونات والسمات النوعية من ضغوط نظرية وجمالية، منها ما يفاضل بين أساليب الأجناس الأدبية ومنها ما يدعو إلى تداخل تلك الأساليب والصور ومحو فوارقها النوعية. لكن تلك الصعوبات لم تفتقر إلى فائدة علمية، فيما نفترض، فقد حالت بيننا وبين مغبة السقوط في مزالق التعميم والمفاضلة.

ولا يسعني في ختم هذا التقديم إلّا أن أتوجّه بالشكر والامتنان إلى الناقد الدكتور محمد أنقار، الذي شرّفني برعاية العمل مذ كان همًّا ثقيلًا، يشدّ أزري بنبل فضله وصدق سبيله العلمي، وإلى الفيلسوف الدكتور طه عبد الرحمن الذي كان لي سندًا ونبراسًا. كما أشكر لكل الأصدقاء جميل محبتهم وتعاونهم.

# الباب الأول

# الشاعرية وجنس الرواية

## الفصل الأول

# الشاعرية الروائية ومقوماتها البلاغية والجمالية

### 1 ـ معيار الشاعرية الروائية وحدودها الاصطلاحية

إن اعتماد معيار الشاعرية «Poétique» في الدرس النقدي المعاصر من شأنه أن يبصرنا لاستشراف أدوات الكشف عن المحددات الجمالية للمحكي الروائي وتجاوز الوعي النقدي الجزئي بالنص وبالأداة الإجرائية.

من أجل ذلك نتوخى تحفيز هذا الوعي إلى ضرورة تقدير الاحتفاء بالشاعرية قصد ترجيح اجتهاد نقدي يعيد لفاعليتها طاقتها النصية وقدرتها النوعية والسياقية في تناول نقدي كلي ورحب.

إن النظر في معيار الشاعرية مترتب على تصوره ومعرفته، لأن الناظر إلى أي موضوع يصطنع نموذجًا أو صورة يُوسِّطها بينه وبين موضوعه. وهذا النموذج هو مجموعة مفهومات تتضَّمن أدوات إجرائية تُرَّكب بها صورةُ الموضوع، ولا مانع لهذا النموذج عن الشطط إلَّا ما يضمن له انسجام أجزائه المفهومية وتناسق وحداته الصورية. وأهم ما نتوسَّل به لتأويل معيار الشاعرية وتخصيصه بنسق جنس الرواية هو الحدُّ النوعي. ومن شأن هذه الصناعة الاصطلاحية أن تُحَوِّلَ مدلول الشاعرية من تقديرات نقدية مُتعددة إلى تحديد راجح يُسَدِّدُ التصور النقدي ويُتيحُ إجراءً منهجيًّا يهيئ سبل الكشف عن أبعاد النص الروائي الجمالية والإنسانية.

إن مصطلح الشاعرية قديم وحديث في الوقت ذاته، يعود أصل إعماله إلى «أرسطو» «Poétiks» لكنه تنوَّع إلى مفهومات كثيرة على الرغم من توحُّدها في الدلالة العامة على كلِّ ما له صلة بإبداع أو تأليف حيث تكون اللغةُ الجوهرَ والوسيلةَ في آن واحد[1]. وقد

(1) تزفتان تودوروف: الشعرية. ترجمة شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2، 1990. ص23.

قدَّم ت .تودوروف T.Todorov» حصرًا مفهوميًا مُكثَّفًا لكل مدلولات الشاعرية. منها ما يعني اختيار إمكانية من الإمكانات الأدبية، بناءً على الموضوعات والتأليف والأسلوب، ومنها ما يتصل بالقوانين المعيارية التي تميّز مدرسة أدبية ما[1].

غير أن الشاعرية حديثًا شاعريات متعددة، لم تُحدَّ في مجال اشتغال نظرية الأدب، بل وسعت فنونًا أخرى منها الفن التشكيلي والسينمائي والمسرحي، كما امتدت أيضًا إلى تعيُّنات الأشياء الواقعية وأحلام اليقظة[2] والتصورات الذهنية[3]. لكن على الرغم من كل ذلك بقي مصطلح الشاعرية «يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر»[4] وحدوده المجازية والاستعارية.

لذلك، فتخصيص افتراض معيار الشاعرية بنسق جنسي (الرواية) بقدر ما يُجنِّبنَا تعميم النتائج ويشرط مراعاة محددات الجنس السردية، يثير التباسًا وتداخلًا في مقاييس نظرية الأدب. ولعل مرجع ذلك هو أن الانشغال بضوابط المحكي الشاعري يأتي في سياق الاهتمام بمكونات نصية وجمالية لم تحظ بتقدير نقدي ملائم، وهذا ما يجلي وضعه الملتبس ومن ثمَّ يدعو إلى دراسته باعتباره إشكالًا نقديًا.

يشتغل «ج. إ. تاديبه Jean-Yeves Tadié» بقضايا المحكي الشاعري «Récit poétique» في سياق تحقُّقات نصية تنتمي إلى المحكي الرمزي في مرحلته الأخيرة التي مثلتها روايات «أ. فورنيه A.Fournier» و«.ب. جوف P.J.Jouve» و«ج. كراسك J.Gracq». ويرى «تاديبه» أن «المؤسسات النظرية والتاريخية» للأدب لم توله ما يكفي من النظر والمساءلة، لذلك يَسِمُ وضع المحكي الشاعري النصي والنوعي بالالتباس ويسعى إلى إنجاز قراءة تجنيسية لهذه الصيغة الحكائية من منظور الإنشائية، فيقول: «للإنشائية فائدة تتجلى في كشفها السلالات والمجموعات، ومن دونها ستفقد هذه الأخيرة قيمتها، لأن عناصرها ستظل مشتتة تحت عدة عناوين لا تناسبها»[5]، وعلى نظرية الأدب، بعد تحديدها الأجناس، أن تهتم بالانتماءات النصية، كاهتمام دراسة «سوزان برنار S. Bernard» بالقصيدة النثرية، ودراسة «تودوروف» بالأدب الخارق[6]. فإذا كانت

---

(1) O.Ducrot /T.Todorov: **Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage.** Ed.du Seuil.Paris, 1972. p106.

(2) انظر: Gaston Bachelard: **La poétique de l'espace.** Quadrige/ PUF.Ed .Paris 1989.

(3) انظر: كمال أبو ديب: **في الشعرية**. مؤسسة الأبحاث الشعرية. ط.1. 1987.

(4) عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير**. كتاب النادي الأدبي الثقافي. جدة. السعودية. ط.1، 1985. ص19.

(5) Jean.Yves tadié: **Le récit poétique.** Ed. P.U.F. 1978. p6.

(6) Idem p6.

الدراسة الأولى تعتبر موضوعها أشكالًا منتقاة من النثر حينًا ومن الشعر حينًا آخر، والثانية تُجنِّس الآداب الخارقة خارج جنس الرواية أو الخرافة، فعلى الإنشائية أن تشتغل أيضًا عبر حدود الأجناس وتخوم الآداب[1]، وأن تتبنّى التجنيسية بوصفها وظيفة نصية ودليلًا على وجود صيغ سردية متنوعة، وأُفقًا معرفيًّا يدعو إلى إعادة النظر في التعيينات النوعية الخارجية، واعتبار انتهاك المحددات التجنيسية واحدًا من وظائف الإبداع ومغامرةً دائمة نحو الجديد لتوسيع أفق التجنيسات الأدبية وتحويرها.

إن المحكي الشاعري، من هذا المنظور، لا يذعن لتمييز ماهوي بين الشعر والنثر، ولكنه إنجاز نصي حكائي يحفل بكثير من الأنواع المتاخمة للقصيدة والرواية على حدّ سواء. ويُبيِّن «تادييه» في هذا السياق، استنادًا إلى مقالة «رومان ياكوبسون Roman Jakobson» «اللسانيات والإنشائية»، أن ما يميّز اللغة المنطوقة والمكتوبة عن اللغة الأدبية ليس ذلك الانزياح عن قاعدة أو معيار، ولكن ما يميّزها هو تقدير الوظائف الموجودة في جميع هذه اللغات بدرجات متفاوتة وبكثافات متباينة، كذلك وضع اختلاف الأجناس الأدبية لا يقوم على تقابلات فظة كتلك التي نعتقد أنها قائمة بين الشعر والنثر، ولكنه يؤول في الحقيقة إلى توزيع متفاوت لهذه الوظائف، فتصبح، وفق ذلك، كل رواية قصيدة بدرجة ما، كما تتضمن كل قصيدة كرموزومات سردية[2].

انطلاقًا من هذا النظر، يضبط «تادييه» صيغة المحكي الشاعري ويؤطره في هيمنة العناصر البنائية الآتية:

أ ـ المحكي الشاعري صيغة نثرية وحكائية تستعير من القصيدة إمكانات تخييلها ومواد تأليفها، ومن ثم فإن أي تحليل لهذه الصيغة يستدعي الوعي بتقنيات التصوير الروائي والشعري معًا.

ب ـ المحكي الشاعري ظاهرة انتقالية «Phnomne de transition»، بين القصيدة والرواية، يحافظ على تخييل الرواية وقصتها، وإن كان هذا المحكي يستدعي أساليبه وصيغه من القصيدة.

ج ـ تتميز آليات اشتغال المحكي الشاعري بتدافع قائم بين وظيفتين:

1 ـ الوظيفة المرجعية ذات المهام الاستدعائية والتمثيلية.

2 ـ الوظيفة الشعرية التي تستميل انتباه المتلقي إلى شكل الرسالة.

---

(1) Idem p6.

(2) Idem p 6,7.

د ـ إذا كان المحكي الواقعي كنائيًا، تتجمع فيه الوحدات الدلالية على مبدأ المجاورة «Contiguité»، فإن المحكي الشاعري محكي استعاري يتحدّد من خلال التطوّر الخطي للتماثلات أو التشابهات المتجاورة.

وإذا كانت بنية المحكي الشاعري، في الاعتبار الأول، تركيبية ونثرية وأفقية، لأنها تربط بين مختلف مراحل الأحداث عبر فضاءات وأزمنة، فإنها شاعرية وعمودية وتناظرية على مستوى الجمل أو المقاطع أو الفصول[1]. لذلك لا يمكن ضبط شاعرية النص إلّا من خلال «قراءة تنظر إلى تراتبية الوظائف التي تؤسسه»[2]. ويعني ذلك، أنه في السيرة الذاتية تأخذ الوظيفة الانفعالية مكانة خاصة، كما تصبح الوظيفةُ مرجعيةً في الرواية الواقعية، وشاعريةً في المحكي الشاعري.

وعلى هذا الأساس، يعدُّ ذبول المرجعيات الواقعية والبسيكولوجية الشرط الذي يُسوِّغ إدخال مكونات الحكي من شخصيات وفضاءات وغيرها، في المحكي الشاعري، ويمنح تواري الشخصية الروائية الفضاءَ وظيفةً مهيمنة يحوز بها موقعًا استراتيجيًا في تنظيم مسيرات المحكي، مُتشخِّصًا عبر الصورة المجازية والاستعارية.

وتكشف «دومينيك كومب Dominique Combe» عن داعي انصهار الرواية والشعر فتؤكد أنه «لا يتحقق في الصيغ «Modes»، بما أن هذه النصوص تظل في شكلها العام روايات لها قصة وشخصيات، وإنما يعود إلى مبدعين يؤكدون خلود نموذج القصيدة الرومانسية بوصفها جنسًا رفيعًا»[3]. لذلك نجد مثلًا بعض الكتّاب يتهيبون الأجناس الأدبية ويصطلحون على بعض أعمالهم اسم «رواية ـ قصيدة» أو «قصيدة ـ رواية»، مخترقين حدود الجنسين. غير أن هذا التهيب الطليعي للأجناس، يبقى، حسب «د.كومب»، كأنه تحول في الجمالية الرومانسية التي تأنف إلغاءَ مفهوم الجنس وتضع في النهاية القصيدة في مرتبة الشكل الراقي الذي يشمل كل الأجناس[4].

ومما لا شكّ فيه أن مفهوم الوظيفة الشعرية الذي استلزم من «إيف تادييه» التحليل التناظري المذعن لماهية الشعر، مفهوم انطلقت صياغته من سؤال «ياكوبسون» عما يجعل من رسالة لغوية عملًا أدبيًا. ويكشف التأمل في النظر الذي يصوغ هذا المفهوم عن خضوعه لمعيارين:

---

(1) Idem p 115.

(2) Idem P 115.

(3) Dominique Combe. **Les genres littétraires.** Ed. Hachette Paris 1992. p. 69.

(4) Idem P68, 69.

أ ـ معيار لساني جاء في سياق محاولة وضع الدرس الإنشائي ضمن اللسانيات، يَقصرُ الوظيفة الشعرية على عملية إسقاط مبدأ التكافؤ من محور الاستبدال على محور التركيب، بحيث يصبح التكرار البنائي والتناظر السمتين الأساس اللتين تُضفِيان الشاعرية على النص.

ب ـ المعيار الأدبي: يَقصرُ الشاعرية على جنس الشعر، فتصبح الشاعرية حكرًا على هذا الجنس الأدبي وحده، وليست سمة تتقاسمها سائر الأجناس الأدبية بتفاوت نوعي.

وقد عرف مفهوم الوظيفة الشعرية انتشارًا واسعًا في حقل النقد الأدبي على الرغم من تَهوُّشه[1]، لذلك حظيت تلك الوظيفة بكثير من المراجعات النقدية، منها:

ـ صعوبة الحديث عن وظيفة شعرية مختلفة عن صفاتها بما هي وظيفة لغوية تواصلية. فإذا سلمنا بأن مصطلح «وظيفة» يحمل في طياته غاية وصفات شكلية خاصة تميّزه، لن نعترض على القول بأن الاستبدال والتركيب آليتان بنائيتان للوظيفة التواصلية، وأن ما يطلق عليه «وظيفة شعرية» لن يكون من الناحية الشكلية، متميزًا عن «الوظيفة التواصلية»، وإنما يمكن أن يكون استعمالًا مختلفًا للتواصل. وما دامت كل الوظائف اللغوية نماذج التواصل، فلن تختلف الوظيفة الشعرية، بما فيه الكفاية، عن الوظيفة التواصلية حتى يمكن الحديث عن وظيفة لغوية جديدة[2].

ـ إن قصر الوظيفة الشعرية على عملية إسقاط مبدأ التكافؤ من محور الاستبدال على محور التركيب، يُعدّ غير كاف لإضفاء طابع الخصوصية على ما هو شاعري، بله أن يصبح شرطًا كافيًا لتحديد مقومات الشعر الجنسية. وبذلك تفقد فرضية «ياكوبسون» قدرتها التكهنية، ما دامت خاصية التكرار قد لا تؤدي إلى إضفاء القيمة الشاعرية على نص ما، بل قد يكون الأمر عكسيًا عندما يَخُصُّ نصَّ الرواية مثلًا. فالتكرار ليس سمة فارقة ما دام حاضرًا في رسائل أخرى غير شعرية (الأمثال والإشهار مثلًا). وإذا كانت الشاعرية التي اقترنت بجنس الشعر عند الشكلانيين استنادًا إلى معطيات البلاغة واللسانيات، لا تمثّل إلّا إحدى سمات الجنس الأدبي وتكشف عن عسر استيعاب رحابة الشعر وخيويته وعمقه الإنساني، فإن تعميم هذا التصور ونتائجه على المحكي الروائي من دون مراعاة نسقه الجنسي وتقدير قيمته الشاعرية المشروطة به، يُعدّ مسلكًا نقديًا مجازفًا.

---

(1) François Rastier. **Semantique interpretative.** Presses Universitaires de France p95.

(2) **نظرية اللغة الأدبية**، خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية، دار غريب 1992. ص 57.

إن اعتبار المحكي الشاعري محكيًّا مجازيًّا واستعاريًّا، مُتحدِّدًا من خلال التطوّر الخطي للتماثلات أو التشابهات المتجاورة يتأسس على مفهوم «الانزياح L'écart» في النظر الأسلوبي والإنشائي الحديث. وهو مفهوم يُعدّ من أهم الدعامات النظرية والإجرائية التي يشترك فيها عدد من التوجهات المنهجية والمدارس النقدية المختلفة لوصف الشعر وتحديد خاصيته الثابتة. لذلك يظل الانزياح فرضية مشروطة بنظرية الشعر عند كثير من الدارسين، ويعتبر اللغة الشعرية أرقى مراتب اللغة، لأنها تقوم على «نمط خاص من العلاقات الذي ترسيه القصيدة بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى»[(1)]، ويتسم ذلك النمط بكثرة خرق المعيار الذي يخضع له النثر، فيصبح الشعر محددًا بما يميّزه عن النثر، وتصبح الشاعرية، نتيجة التوسل بفرضية الانزياح، حكرًا على اللغة الشعرية، من غير أن تسع الأجناس السردية، اللهم إلّا في نماذج روائية معينة أو في فقرات محددة. ونعتقد أن «ج.إ. تادييه»، عندما حصر المحكي الشاعري في مثل هذه النماذج، إنما كان يُسهم في إثراء آفاق الشاعرية الانزياحية أكثر مما كان يعمق إدراكنا بإمكانات شاعرية ينحتها الجنس الروائي وتذعن لماهيته.

وقد سبق الباحث الأسلوبي «ليوسبيتزر Lo Spitzer» «ج. إ. تادييه» إلى الإعلان عن هاجس البحث عن الشاعرية في الفرضية الانزياحية في مدخل دراسة «اللسانيات والتاريخ الأدبي» حين قال:

«عندما كنت أقرأ الروايات الفرنسية الجديدة، تكوّنت لدي عادة وضع خطوط تحت التعبيرات التي كانت تجذب انتباهي، لابتعادها عن الاستخدام العام، وحدث في كثير من المرات أن كانت الفقرات التي تحتها خط، بالرغم من تعارض كل منها مع الأخرى، تبدو كأن بينها نوعًا من التلاقي، ولأني فوجئت بهذه الظاهرة فقد سألت نفسي: ألن يكون مفيدًا أن نقيم تسمية مشتركة بين كل هذه الانزياحات أو معظمها؟»[(2)].

يهدر «سبيتزر» هنا طاقة الشاعرية النصية وقدرتَها النوعية والسياقية عندما يعرب عن انشغاله بما كان يَعنُّ له من تعبيرات انزياحية، وشغفه بالتقعيد لها في حدود تراتبها الأفقي والبلاغي المباشر، محاولًا مَدَّ الجسر بين الانزياح اللغوي وأصله النفسي

(1) Jean Cohen, **Structure du langage poétique.** Nouvelle bibliothèque Scientifique. Flammarion Paris 1966. p199.

(2) Leo Spitzer, **Linguistique et histoire littéraire 1968:**
وقد اعتمدنا في هذا الاقتباس وغيره كتاب **نظرية اللغة الأدبية**، خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، ص30.

والروحي[1] باعتبار الانزياح مسوغًا أَوْحَد للغة الأدبية. وهو بذلك قد عطل الإمكانات الشاعرية والبلاغية العديدة التي تختزنها بساطة الفقرات وتواريها خدعة الصور الروائية.

وإن تلك الإمكانات على الرغم من اعتياديتها الظاهرة، قد تنطوي على شحنات بلاغية قوية وتخفي في ثناياها أخصب مظاهر التصوير وأكثرها فجائية.

لكن كثيرًا من الاجتهادات النقدية العربية لم تهتد إلى ذلك؛ بل ظلت تطمح إلى مقاربة صور جزئية في الرواية تتحقق فيها بعض مرتكزات المجاز والشاعرية الانزياحية، ونذكر في هذا الصدد إنجاز «أحمد اليبوري» الذي يرى أن تحقيق شاعرية المحكي وحيوية الصور يتمّان من خلال التوسل بالاستعارة[2]. وجعله ذلك يميل «إلى إطلاق مصطلح استعارة سردية على هذا النوع من التعبير»[3]. كما يرى «محمد بدوي» ابتعاد التشخيص اللغوي عن الواقعية في نصوص: «إدوار الخراط» نتيجة اعتماد «الاستعارة التي تحاصر المشبه بالمشبه به وتدرجه في سياق المتواليات المناوئة لواقعيته»[4].

كل ذلك يثبت أن الخطاب النقدي الذي يخصّ شاعرية المحكي بالتصوير المجازي، لا يراعي الوظيفة النصية للفظة أو العبارة في سياق جنسها، فتظل الجملة مغلقة على معانيها الجزئية وتوجهها الآني، بل ويتمّ التعويل على «الكلمة الشعرية» لأجل صوغ «نص لغوي» مخبوء الدلالات[5].

إن أغلب القائلين بالانزياح يتركون الصلة بينه وبين الشاعرية من دون تفسير. ذلك أن الانزياح ليس بذاته خاصية شاعرية ثابتة، بل ثمة كثير من النصوص الجميلة واللغات غير الشعرية تتضمن قدرًا وافرًا من الانزياحات، وتخلق اضطرابًا داخل المعيار، مثل انحرافات الكلام المرضي Pathologique[6] ولقد نسي أصحاب مفهوم الانزياح أن تلك الشاعرية لا ترقى، في أي حال من الأحوال، عن شاعرية «ثربانطيس» أو «بلزاك» أو

---

(1) المرجع السابق ص31.

(2) أحمد اليبوري، **دينامية النص الروائي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط.1، الرباط، 1993 ص130.

(3) المرجع السابق، ص131.

(4) محمد بدوي، **الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1993. ص 91.

(5) سمير أبو حمدان، **النص المرصود، دراسات في الرواية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990. ص 124 ـ 125.

(6) Cathrine Kerbratorecchioni, **La connotation**, Presse Universitaire de Lyon, 3 edition, 1970. p.225.

«دوستويفسكي» أو «نجيب محفوظ»، ولعل هذا ما يضطر الناقد دائمًا إلى التشكيك في كفاية مفهوم الانزياح النظرية وقدرته الإجرائية على استيعاب الجنس الروائي، بعدما واجه مشكلات كثيرة داخل جنس الشعر ذاته.

إذن لا سبيل إلى ضبط المحكي الشاعري وسماته ما لم يحصل الاستناد إلى طاقة التجنيس «La genericité» بوصفها مكونًا جماليًّا ومعيارًا للقراءة يؤدي الإخلال بها إلى مشكلات جمالية تنعكس خطورتها على العمل الأدبي والمعالجة النقدية نفسها.

ويمكن أن نبني هذا الافتراض على أركان أربعة:

أ ـ اعتماد التصوير الشاعري معيارًا في دراسة المحكي الروائي.

ب ـ الاستناد إلى طاقة التجنيس بوصفها آلية تخصيص الشاعرية بقواعد الجنس الروائي.

ج ـ افتراض أن التجنيس مكون نصي ومعيار إجرائي.

د ـ وجوه المشكلات والمزالق المترتبة عن إسقاط قواعد الجنس الروائي وتجاوز محدداته التكوينية.

إن اعتماد معيار الشاعرية في دراسة المحكي الروائي العربي من شأنه أن يهيئ لنا قدرة نقدية لاستشراف ما يَستسرُّه هذا المحكي ويبيّنه من سمات جمالية. والتسليم بإجرائية الشاعرية التي يُراد اتخاذها معيارًا أصليًّا، ينبغي أن يكون أقوى من التسليم بغيرها من المعايير الإجرائية الأخرى، وأن يُسهم في استجلاء ضوابط المحكي الروائي الشاعري وسماته إسهامًا لا ترقى إليه إسهامات غيرها من المعايير الأخرى.

والشاعرية مجموعة من الإمكانات التعبيرية والتصويرية الرحبة التي يجسّد تكوينها الظاهر أو المقدر المعاني والدلالات المرادة. وتصبح تلك الإمكانات صيغًا جوهرية وتكوينية تنتسج بين مكونات النص الروائي في سياق جنسه، ولا تتحقق الشاعرية إلّا بها.

وإن توفر الطاقة الشاعرية في مستوى الجملة فقط، وفي حدود الأفق اللغوي والبلاغي المباشر لا يحقق بالضرورة شاعرية النص الروائي، إذا ما أغفلت الخصائص الكلية الشاملة للجنس الروائي، من تخييل وسياق نصي وتركيب لغوي، أو أبعدت الشروط المحددة لطاقة المقاطع البلاغية واللغوية والصور النصية المتساندة مع مكونات الحكي من شخصيات وفضاء وأحداث ومنظور.

ونسلم بأن كل نص أدبي يتشكل وفق نسق، أي إن هناك وجودًا لعلاقات ضرورية فيما بين العناصر المكونة للنص. وبفضل اندراج هذه العلاقات والصور في سياق وفق انتظام دقيق، يكتسب العمل الأدبي كليته. إن مفهوم الكلية، باعتباره مقولة تركيبية للوحدة والتعدد، يظل دائمًا بنية مجردة لا توجد إلّا في حالة غياب، وهي وطيدة الصلة

بالسياق، وتتفاعل مع جميع الخطاطات والمظاهر النصية الجزئية، إلّا أنها مع ذلك تبدو متعالية عليها نظرًا إلى عدم إمكانية صياغتها،كما أن لكل قارئ كليته تبعًا لمقدار فهمه لدلالة المظاهر المقترحة من لدن الكاتب. وتبقى لتدخلات المبدع الدور الحاسم في توجيه كلية المتن نحو الغاية المزمع تحقيقها[1]. ويبقى على المتلقي استحضارها بعد اطلاعه على المتن، استنادًا إلى مجموعة من العمليات الذهنية وقوانين القراءة. فمتى عرفنا كلية العمل الأدبي وسياقه، يغدو ممكنًا إعادة بناء كل الوحدات انطلاقًا من معرفتنا لوحدة أسلوبية جزئية.

ومنذ الشكلانيين الروس، نُظر إلى تلك الوحدة بوصفها تكوينًا لمقطع من الحكي، وتعبّر عن علاقة أو عن وظيفة ما. وإذا كانت الكلية تتسم بالتجريد والغياب، فإنها تقارَب بوحدات مقطعية وأجزاء تعد مفاهيم إجرائية تتميز بالحضور المباشر داخل النص وتمتد فيه أفقيًا بصورة لا تتعدى سماتها الشاعرية ما قبلها وبعدها من الأجزاء والمقطوعات. لذلك يصبح الإمساك ببنية النص الكلية، من هذا المنظور، سلوكًا يختصر هذه الأجزاء والمقطوعات ويتوخى أن يستخلص منها البنية الكلية[2].

ولا شكّ في أن الكلية يمكن أن تكون موضوع قيود وقواعد مختلفة، حسب شروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص. وبما أن النص الروائي كل مركب ومعقد وليس مجموعة أقوال سردية تتفاوت من حيث الأهمية، مهما طال أو ارتخى الرابط الذي يصلها بأحد مستويات كلية المحكي؛ فقد أضحى التحفظ من عمليات الحذف والانتقاء واضحًا، ومن ثم، أُولت المقطوعات والعلاقات استنادًا إلى السياق الكلي بوصفه المبدأ الأساس الناظم لتكوين النص الجمالي والأسلوبي.

غير أن الاقتراب من هذا المكون الجمالي لا يمكن اشتقاقه من متواليات جمل ومقاطع، نظرًا إلى تعذر إخضاع السياق الكلي لحدود تلك المتواليات، وإنما يتحقق ذلك الاقتراب من استدعاء وظائف جمالية لها القدرة على الامتداد، باعتبارها حلقة فيه، وعلى إنارة المحكي واستشراف عوالمه.

وفي هذا الصدد يقترح «ستيفن أولمان Stephen Ullmann»[3] اعتماد الصورة النثرية

(1) محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية**، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى، تطوان، 1994. ص 44.

(2) Van Dijk, **Text and context**, Longman.London 1977. p143.

(3) ستيفن أولمان، **الصورة في الرواية**، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، 1995.

منطلقًا لدراسة النصوص الروائية. وينظر إلى الصورة في كتابات كبار الروائيين الفرنسيين بوصفها تعبيرًا لغويًا عن تماثل ما، ويعالجها من حيث خاصياتها الشكلية والموضوعية وبنيتها البلاغية ووظائفها في صوغ عوالم النص الروائي الجمالية ومستوياته البنائية وسجلاته السردية، وصور المزايا والعيوب..

إن «أولمان»، وهو يرفض قَصر الصورة على خطية التشابهات، يشكّك في الوجه الاستعاري المهيمن على الصور، شعرية كانت أو سردية، ويوسع مجال الاشتغال ليستوعب صيغًا كثيرة من التصوير بما فيها الكناية التي لم تحظ بتقدير نقدي ملائم، يمعن النظر إلى إمكاناتها التصويرية الخلاقة.

ومع أن «أولمان» كان مؤسسًا، بحق، أسلوبيةً تطمح إلى توسيع امتدادات الصورة في جنس أدبي مخصوص وهو الرواية، وانطلق من بلاغة الجنس الأدبي، لم يذهب بعيدًا في تعميق ذلك والاحتجاج عليه، بل يرجع إلى مقررات الدرس الأسلوبي والإنشائي ذات منطلقات مشروطة بنظرية الشعر، فيرى أن معظم الصور استعارية تقوم بوظائف التشخيص والاستثارة. إن «أولمان» بهذا التأرجح يجلي وضع إشكال الصورة الملتبس، فهو بقدر ما كان يحاول تعميق إدراكنا بإمكانات تصويرية ينحتها الجنس الروائي وتذعن لماهيته، كان يُسهم في «إثراء» حدود الإنشائية الانزياحية. ومع ذلك، فإن اعتماد معيار الصورة في دراسة المحكي الروائي من شأنه أن يُسهم في ترجيح كفاية نظرية وقدرة إجرائية لبيان ما يضمره المحكي ويثيره من أبعاد جمالية وسمات إنسانية.

ويرجع الفضل إلى الناقد «محمد أنقار»، في إثارة انتباهنا إلى معيار «الصورة الروائية»، باعتباره إجراء منهجيًا لضبط وظيفة الكشف عن الآليات الجمالية التي تحكم تكوين المحكي[1]، في سياق كليته. إذ يرى أن «كل صورة روائية لا تنكشف ماهيتها إلّا في ذلك التوجه نحو الكلية، أما وضعيتها الجزئية فليست سوى حالة استعداد للتوجه أو حلقة من حلقات الامتداد. والكلية هي، بمعنى من المعاني، رديف السياق، وتقتضي الطبيعة النوعية التي تندرج ضمنها الصورة الكلية، أن تدرك هذه ضمن السياق الذي يساهم في الكشف عن ثرائها وتمايزها»[2].

إن الصورة الروائية تتسم بقدر من الحركية داخل كلية العمل الروائي وتدفع بحركيتها إلى خارج حدودها الخطية، منتقية لتلقيها عناصر تأويلها. وكلما تقدّمت الحيوية السردية

(1) محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**.
(2) المرجع السابق، ص 30.

وتنامت عناصرها، عَلَت مرتبتها في الإحكام التكويني والشاعري، وتطوّرت داخلها إمكانات توجيه أفق التلقي وتمديده نحو تحرير العلاقات الأفقية لعناصرها ومكوناتها. ولعل ذلك ما يجعل الصورة الروائية على درجة كبيرة من الأهمية، ليس في توليد المعنى الكلي للعمل فحسب، وإنما في تحرير الوظائف الجزئية لكل مقطع أو متوالية أيضًا.

لنفحص صورة من رواية «نجيب محفوظ»، «القاهرة الجديدة»:

«مالت الشمس عن كبد السماء قليلًا ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منبثق منها إلى السماء أو عائد إليها بعد طواف، يغمر رؤوس الأشجار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذي يشقّ حدائق الأورمان بأشعة لطيفة: امتصت برودة يناير لظاها، وبثّت في حناياها وداعة ورحمة.وقد قامت القبة على رأس صفين من الأشجار الباسقة امتدت مع الطريق، فلاحت كإله يجثو بين يديه كهنته العابدون ساعة العصر. والسماء متجلية في صفاء مطرزة بعض نواحيها المترامية بسحائب رقاق: والهواء يتخبط بين الأشجار باردًا فترجع أوراقها أنينه ونحيبه»[1].

إن ما جاء في هذه الصورة من مجاز بلاغي (تشبيه، استعارة) ستُهدَر طاقتُه الانزياحية في خضم التعيين الفضائي الواصف والمباشر، فضلًا عن أن الاقتصار على إمكانات الصورة الشعرية سيبقي الجمل مغلقة على معانيها، مقصورة على آنيتها المستقلة. غير أن استدعاء شروط النسق الجنسي وطاقته لتحرير هذه الصورة وتركيبها في منأى عن تنويعات التطوّر الخطي للتشابهات المتجاورة، له قدرة على تحويل أفق التلقي وتوسيعه بعد أن يهيئه لإنشاء التركيب الكلي. فالمقطع صورة تصف فضاء الجامعة، وتستثير مجالات الإدراك الحسي (الشمس ـ القبة ـ القرص ـ الأشجار ـ الأرض ـ الجدران ـ الطريق....)، غير أننا إذا اعتبرنا المقطع عنصرًا تركيبيًا يندرج في سياق نص أوسع، وتتخصص تراكيبه النثرية بمحددات الجنس الأدبي وسماته، لن نبقى في حدود تكوين سمات الفضاء (الجامعة- يناير) وحركة الطبيعة ومشاعر القلق والحيرة التي تثيرها، وإنما سنبحث في الإمكانات الشاعرية التي تتوارى في بساطة الجمل الخداعة.

إن القرص الذي يميل عن كبد السماء قليلًا يعلن مصير غرَب نحو السقوط والغياب، والزمن بتعينه في يناير ينذر بالبرودة والتجمد في المستقبل، والقبة ورؤوس

(1) نجيب محفوظ، **القاهرة الجديدة**، مطبوعات مكتبة مصر، ص 5.

الأشجار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير.. تعلوه حمرة، وصورة الهواء موسومة بالتخبط والبرودة والموت، وحدءات حيارى ترسم للقرص علامات جديدة: القلق وانفلات الزمام.

وكل العناصر المشكلة لسمات الفضاء تنذر بالتحول والسقوط. ثم إن طبيعة تكوين الصورة الفضائية موسومة بعنصر المفارقة؛ فكل الدلالات الموجبة مثل: الإشراق والقداسة والعظمة والخصب والنظام والحياة.. تقابلها دلالات خلافية سالبة مثل: الأفول والاحمرار والاعتياد والتخبط والموت. ثم إن السقوط والمفارقة ليسا سمتي صورة الفضاء المخصوص في هذا المقطع فقط، وإنما لهما دلالة على مستوى التكوين الروائي كلية. فالتحول يبتدئ بحدث اقتحام المرأة الجامعة، ويتجذر في التكوين الروائي من خلال قيم التحلّل الروحي والأخلاقي التي تطبع شخصية «محجوب عبد الدايم». وتتحكم المفارقة في موقف هذه الشخصية الساخر من العالم، بحيث يُعتبر كتلة قيم فارغة من المعنى، فاقدة كل شيء، تتكافأ فيها المتناقضات، ويتجسد ذلك، على امتداد المحكي، في الهوة الفارقة التي تفصل «محجوب» عما يقع، وفي انعدام مبالاته وهو يبتعد عن نقطة الارتكاز ويسقط.

إن المحكي الروائي على الرغم من رحابة إمكاناته التخييلية، لا يستطيع استيعاب تفكك وحدات تلك الإمكانات وصورها، ولو كان بينها رباط واهن، إذ تتحقق فيها درجة التوازن بين الاستقلال الفردي لكل صورة على حدة، وشروط وحدة تكوينية أكبر. لذلك لا بدَّ أن تتوفر في توالي الصور نسبة من النمو والتطوّر، حتى ولو كان هذا النمو يتمّ على المستوى العمودي في اتجاه التعمق والتنوع بدلًا من المستوى الأفقي بنموه الخطي المعهود. لكن يجب ألا يكون نموًا مخلًا بالوضع الكلي الممتد، وفي أقصى الحدود، بالتوازن بين استقلالية الصور ووحدة العمل وكليته، لأن تغليب استقلالية الصور يضعف الروابط الوظيفية ويفكك وحدة المعنى الكلي وبناءه، كما أن تغليب كلية العمل وسياقه يفقد الصورة في أعلى مرتبتها لحظتَها الجمالية ويهدر قدرتها الذاتية على تفصيل جانب من التجربة الحياتية، ويبدد فيها سمةَ التحول المحركة لقانون تنامي المحكي وإمكاناته التخييلية.

ولا شكّ في أن التخييل «Fiction» يمثّل إحدى خاصيات التكوين السردي المتميزة. وتستمد الحيوية السردية أهم مقوماتها الشاعرية من الاشتغال بالتخييل بفضاءاته وشخصياته وأحداثه. وعلى الرغم من أن تلك الخاصية ليست شرطًا كافيًا لتحديد ما هو روائي، ما دامت هناك تخييلات غير أدبية، فإنها محدد تجنيسي للرواية يشكّل عوالم

متخيلة تستعير التجارب والقضايا الذاتية، وتتسع فيها دوائر التخييل وتتنوع أشكاله لتظلّ متمتعة باستقلالها الذاتي عن المبدع ما دامت لا توجد بمعزل عن فعل السرد[1].

وإذا كان ما يفرق الإبداع التخييلي عن غيره يكمن في القصد الجمالي المقترح من لدن المبدع، ما دام يعتبر افتراضًا وتوقعًا من جانب المتلقي، فإننا نلزم جانب المبالغة إذا نفينا أن التخييل محدد تجنيسي ومكون في بناء شاعرية نص المحكي. ذلك أن الهوية التجنيسية التي يعلنها العنوان الفرعي قد لا تحيل بالضرورة على الجنس الأدبي، وإنما تحدّد نوعية التكوين السردي. ولذلك يصبح على كاهل القارئ إعادة النظر في التعيين التجنيسي المقترح ووضع النص في خانة الجنس المناسب له[2].

ويعتمد التخييل في المحكي الروائي على تضافر عنصرين أساسين:

أ ـ التواتر الذي تتكرر فيه مجموعة من الترجيعات المتعلقة بمكونات الحكي من شخصيات وفضاءات ورؤيات سردية.

ب ـ التنامي المطرد بهذه العناصر المتواترة، بحيث يلقي كل استدعاء جديد لها بظلاله على استدعاءاتها السابقة من جهة، ويهيئ المتلقي لتبدياتها اللاحقة من دون تعمُّل أو قسر من جهة ثانية.

وحتى يبلغ التواتر والتنامي المطرد لمكونات المحكي، درجة عالية من التضافر والإحكام، لا بدَّ من استناد التخييل إلى قواعد الانطلاق والتوالي والامتداد والترابط. فإذا ارتكز التخييل على هذه القواعد، كان العمل رواية واستوفى إحدى خاصيات شاعريته، وإذا تخلّله التقطع والتفكّك أضحى وحدات سردية متجاورة أقرب إلى المجموعة القصصية منها إلى الرواية.

وبذلك تكون الشاعرية مكونًا وفي الآن ذاته ناظمًا للمتتاليات السردية، يمتزج عضويًا بماهية المحكي ومكوناته، ويضبط تطوّر العمل الأدبي وحيويته وتفاعله، ويعدّ حضوره شرطًا في أن يتخذ النص صورة خاصة من الوجود الجمالي والإنساني، تميّزه عن الإنتاجات الثقافية الأخرى. ومفهوم الشاعرية إلى جانب ذلك، يشدّ وشائج الدراسة ويسمح بالتوسل بآليات إجرائية لا تشتغل إلّا حسب ما تمليه طبيعة كل نص وما تقتضيه سماته المهيمنة ومكوناته باعتبارها آليات إنتاجية للاقتراب من دلالات النص المخبوءة.

(1) K. Hamburger, **Logique des genres littéraires**. Paris Seuil, 1957. p126.

(2) انظر مثلًا: ـ أحمد اليابوري، **دينامية النص الروائي**.

ـ لطيفة الزيات، محمد البساطي ورواية قصيرة، **كتاب الهلال**، القاهرة عدد سبتمبر/أيلول، 1992 ص192.

## 2 ـ مقومات الشاعرية الروائية البلاغية والجمالية

نفترض أن شاعرية المحكي الروائي تنبني على مقومات ثلاثة، وهي المجاز والاشتباه والإضمار:

**2 ـ 1 المجاز:** يقضي هذا المفهوم بأن تكون الإمكانية التعبيرية التي تُنسج في التكوين الشاعري موظفة لغير ما وُضعت له في الأصل من المعاني. وذلك ما يجعل الإمكانات التعبيرية المجازية تتسم بالازدواج الدلالي، أي إن لها معنى ظاهرًا لا يكون في الغالب مرادًا ومعنى غير ظاهر يكون مرادًا ومرجحًا، ولا ينفك عن مرتكزات سياقية قلما حظيت بالاعتبار.

ولتوضيح هذا الافتراض البلاغي والنقدي، نركز على العلاقة بين المجاز والشاعرية.

فما المراد من المجاز الشاعري؟ هل هو الانزياح المعنوي الموسوم بالتحسين اللفظي؟ أم التصوير المطلق للعواطف والمواقف والأفكار؟ أم يُراد به بلوغ الأمرين معًا، أي الجمع في آن واحد، بين التصوير المطلق وألوان الانزياح المعنوي والتزيين اللفظي.

إن الاحتمال الأول من شأنه أن يفضي بنا إلى إلحاق المجاز بأفق انتظار جاهز لدينا، فنتعامل معه على أساس أنه تركيب ينتمي إلى اللغة الطبيعية، فيكون في أحسن الأحوال انزياحًا عن هذه اللغة أو خرقًا جزئيًا لبعض قوانينها. وحين نتعامل مع المجاز على هذا النحو، فإننا لا بدَّ أن ندخله في إطار التقاليد الفنية، ونخصص له بابًا محددًا ضمن هذه التقاليد، هو باب الألفاظ التي تُستعمل في غير ما وضعت له في أصل اللغة. وبذلك يتمّ إخضاع المجاز إلى جهاز لغوي ومرجعي يجعل منه إمكانية تعبيرية محدودة ويضعف من طاقته التخييلية الكامنة ويقيد إمكانات تجسيده الفكرة أو الموقف، علمًا بأن ما يجري في البلاغة من محاسن معنوية ولفظية يجري على مطلق الكلام بقطع النظر عن جنسه ونوعه.

أما الجواب عن الاحتمال الثاني، فقد ينتهي بنا إلى إلغاء صنعة المجاز برمتها، نظرًا إلى أن التصوير المطلق لن يقتضي بالضرورة استدعاء أقسام مجازية مخصوصة ومنضبطة في حدود قواعد، بل يفضي منطقيًا إلى جعل تلك الأقسام البلاغية مفاهيم مطلقة ولانهائية، تبعًا للانهائية التعابير الإنسانية. أضف إلى ذلك، أن هذا الاحتمال يرى مطلق التعبير اللغوي أثرًا من آثار بلاغة المجاز، فيهدم، بذلك، التصور الموروث عن النظرية البلاغية «الأرسطية» والتقليدية، ويجعل المجاز أصلًا والحقيقة اللغوية والخارجية فرعًا، بناء على القول بنزعة الإنسان إلى المجاز.

والمراد بالمجاز هنا ليس معناه القاعدي والبلاغي، وإنما معناه الخاص الذي هو إلحاق كل شيء في الواقع بأحوال المتكلم. ذلك أن الإنسان لا يمكن أن يدرك الأشياء على

ما هي عليه في ذاتها، وإنما كل ما يستطيع هو أن يدركها في صلة بأحواله وبمنظوره، فتكون مدركاته مجازات وصورًا خيالية واستعارات حية ورموزًا...لكنه لا يلبث، تحت ضغط الحاجة إلى التواصل، أن يردّ بعضها إلى بعض بما يستنبطه من تماثلات بينها.

ونسوق في هذا الصدد، نصًا يكشف فيه «نتشه F. Nietzsche» عن هذا الأصل المجازي للحقيقة والمعيار، يقول:

«ما هي الحقيقة إذن؟ إنها حشد مضطرب من الاستعارات والمجازات المرسلة... إن الحقائق إنما هي أوهام تنوسي أنها كذلك واستعارات اضمحلت قوتها الحسية ونقود ذهبت نقوشها، فصارت تعدّ معدنًا غفلًا، لا سكة مضروبة»[1].

وإذا كان هذا التصور الجديد للعلاقة بين المجاز والتعبير المطلق قد فتح بابًا غير مطروق في فلسفة البلاغة ومَهَّدَ الطريق لإشكالات غير مسبوقة لهذه العلاقة، فقد أثار في الوقت ذاته مشكلات ومزالق، نتبين بعضها من خلال وجهي هذا التوسيع المطلق لمدلول المجاز:

- أولهما يخرج به المجاز عما وُضع له في الاصطلاح، عندما يعتبر المجاز علاقة مطلقة تقوم بين كل طرفين أيًا كانا، فيقع هذا التوسيع في الخلط والتعميم.

- والثاني يبلغ درجة الابتذال عندما يصبح المجاز يسع مطلق التعبير ويحتمل الدلالة على نقيضه، وكل ما صار مبتذلًا على هذا النحو عَدِمَ فائدته في الاستعمال[2].

أما الجواب عن الاحتمال الثالث فيدفع إلى تركيب تصور بلاغي يقرّ بالانزياح المعنوي والتفنن في الصنعة الأدبية إقرارًا يسع لانهاية التعابير الإنسانية وإمكانياتها المطلقة، ويجعلها استنادًا إلى السياقات الجمالية لجنس الرواية تنطوي على شحنات مجازية قوية، تخفي في ثناياها أخصب مظاهر التصوير وأكثرها فجائية.

فإذا كان المجاز يتسع باتساع قدرات التعبير النوعي، فإنه لا يفتأ يدعم خصائص السياق النصي الحاضن ومحدداته السردية الشاملة وشروط جنسه الأدبي. لذلك فإن مجازية صورة شاعرية ما قد تكون استعارية أو كنائية أو رمزية... غير أنها لا تنحصر بين هذه الحدود المشاعة بين مختلف الأجناس التعبيرية، وإنما تجتني لتكوينها الأسلوبي

(1) F. Nietzsche: **Das Philosophenbuch. Le livre du philosophe.** Traduction par A.K.Marietti. Aubure- Flammarion. Paris, 1969.

وقد اعتمدنا هذا الاقتباس: **فقه الفلسفة**: 2. القول الفلسفي (كتاب المفهوم والتأثيل)، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، ط.1. 1999. ص79.

(2) د. طه عبد الرحمن، **فقه الفلسفة**: 2. القول الفلسفي، ص80.

إمكانات جمالية مستمدة من خارج قواعده البلاغية. وتكفل هذه الإمكاناتِ الجمالية قدرةُ الجنس الروائي على إبداع أساليب فنية وتنحتها حيوية السياق النصي في تكوين سمات التشكيل والامتداد، كما تحققها ـ على صعيد القراءة ـ كفاءة الذهن في تخييل إيحاءات الصور الحسية والتجريدية ونسج تنويعاتها المتحولة بأصولها السياقية الثابتة.

وبذلك فإن تأكيد اكتساب المجاز مدلوله ووظيفته من تلك السياقات الجمالية والنوعية لا يعني تعطيل أنساق المشابهة والمجاورة، وإنما يدلّ على إدراك مختلف لمقومات التكوين الجمالي، إدراك يسعى إلى تقدير مقومات أسلوبية أخرى لكشف أصول التكوين الشاعري، وهي مقومات تتخطى نطاق الجملة إلى السياق النصي ومحددات الجنس الأدبي.

ولبيان هذا المنظور النقدي والبلاغي في قراءة مجاز المحكي الشاعري ننتقي صورة من رواية «رجال في الشمس»:

«أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي، فبدأت الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه... في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحسّ ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال، منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشقّ طريقًا قاسيًا إلى النور قادمًا من أعمق أعماق الجحيم، حين قال ذلك مرة لجاره الذي كان يشاطره الحقل، هناك، في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات، أجابه ساخرًا:

«هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلصق صدرك بالأرض»، أي هراء خبيث! والرائحة إذن؟ تلك التي إذا تنشقها ماجت في جبينه ثم انهالت مهومة في عروقه؟. كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها خيل إليه أنه يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد.. الرائحة إياها، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيبًا.. الخفقان ذاته: كأنك تحمل بين كفيك الحانيتين عصفورًا صغيرًا»[1].

توجّه الجملة الأولى من هذه الصورة القارئَ إلى تمثّل جزئي للشخصية لحظة رغبتها في الاستراحة من تعب ما يعمر قلبها، فتشحذ خياله لاستدعاء حالة «أبي قيس» (أسبابها ـ ظروفها ـ ما يترتب عنها...) من خلال عمليات التوقع السردي المتنامي والخبرة المسبقة.

لكن استدعاء السارد المقومَ المجازي المتمثّل في الاستعارة «الأرض تخفق من تحته»

(1) غسان كنفاني، رجال في الشمس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.3. ص 11.

والتشبيه «خيل إليه...» سيؤدي إلى تراجع هذا التوقع السردي والجزئي وإلى يقظة متوترة وبذل الجهد من قبل القارئ لتمثّل الصورة الروائية وتخيل تفاصيلها في سياق نصي كلي.

وبذلك تتحول الصورة إلى إنجاز شاعري ينفح حتى الجملة الأولى رواء رمزيًّا يحررها من أفقها الخطي والمباشر. فالتراب ليس إلّا جزء من الأرض التي تستجيب لرغبة «أبي قيس» بشكل قوي الإيحاء، إنها تخفق من تحته. وخفقان قلب الأرض قد يوحي بما يشبه الوضع النزوي لولا التحديد الذي تقوم به الجملة التفسيرية لتكشف عن علاقة إنسانية أبعد عمقًا، علاقة تكاد تكون رحمية، خفقان متعب تسكن ضرباته أعماق صدر الأرض مطوفة في ذرات الرمل قبل أن تعبر إلى خلايا «أبي قيس». لكن قلب الأرض، بخلاف خفقان الشخصية، يشقّ طريقًا مأسويًّا وقاسيًا قادمًا من أعماق الجحيم إلى النور:

«يشقّ طريقًا قاسيًا إلى النور قادمًا من أعمق أعماق الجحيم».

إن التكوين المجازي لصورة احتضان الأرض لصدر «أبي قيس» يجسّد السمة الأولى لعلاقة الشخصية الروائية بالأرض، وهي علاقة التوحد والذوبان في قلب واحد ينتشر خفقانه في الجسدين معًا، فيغدو «أبو قيس» متعبًا وضعيفًا ومهمومًا كلما ابتعد عن الأرض، بل إن ابتعاده عنها سيحمل ضمنه تهديدًا له بالموت في النهاية.

وتخلق حركة الرائحة أيضًا اتجاهًا مماثلًا لذلك الذي خلقه نبض الأرض المتعب، وتسكن مثله في عروق «أبي قيس» وجسده. إن البعد الحسّي للرائحة «إذا تنشقها ماجت في جبينه» يرتقي إلى مرتبة أخرى ذات دلالات متنوعة نختصرها في علاقتين:

- **علاقة نزوية**: وتبدو من خلال الإحساسات التي أثارتها الرائحة في نفس «أبي قيس».
- **علاقة وجدانية مرهفة الحس**: الخفقان ذاته: «كأنك تحمل بين كفيك الحانيتين عصفورًا صغيرًا».

وعلى هذا النحو تكتمل العلاقة الكلية بين «أبي قيس» والأرض وتأخذ أبعادًا حياتية - رحمية ونزوية ووجدانية، ويصبح الانفصال عنها تهديدًا لـ«أبي قيس» بالموت والعجز والخيانة، وكلما اتسع شرخ الانقطاع والابتعاد كان التهديد موتًا لا محالة.

غير أن السياق النصي سيكشف أن تلك الأرض ليست أرضه التي تركها منذ عشر سنوات. ذلك لأن الأرض التي استلقى عليها كانت أرض شط العرب بالعراق. وتلك مفاجأة درامية تثير توقع القارئ لِتَصعُّدِ الصراع الدرامي بتنامي الرغبة في العودة إلى الأرض والارتباط بها، لكن هذا التوقع سرعان ما سيتبدد عندما نقرأ:

«وراء هذا الشط، وراءه فقط توجد كل الأشياء التي حرمها. هناك توجد الكويت... الحلم»[1].

هكذا يتضخم زلزال فضاء المأساة «L'espace de tragique» ويتضاعف شرك الخيانة والعجز والموت، وهو ما تجسده رواية «رجال في الشمس» في حكاية ثلاثة فلسطينيين يموتون اختناقًا على الحدود الكويتية، في محاولتهم الوصول هربًا إلى الكويت من البصرة في العراق داخل خزان ماء شاحنة.

وعلى هذا النحو، إذا كان الناقدان الأدبي والبلاغي يهونان من صرامة قاعدة المجاز البلاغي، فإنهما غير معنيين باستيعاب كل إمكانيات التعبير إلّا تلك الموصولة بالإبداع الأدبي، والمستمدة لمجازيتها الرحبة من مرتكزات جمالية وسياقية. وبذلك يكون المجاز موصولًا بالمدلول البلاغي وتظلّ أوصافه الإجرائية مألوفة ومقبولة.

**2 ـ 2 ـ الاشتباه:** ويقضي هذا المقوم الثاني للصورة الشاعرية أن لا تختلف معاني الإمكانات التعبيرية باختلاف مرتكزاتها السياقية فحسب، بل أن تحتمل التردد بين معان متقابلة وهي مسندة بإطار سياق واحد، لا يرجح منها معنى ما إلّا بمضاعفة وسائط القراءة وتشغيل القدرة النقدية وطاقة تذوقها. ولكن نحتاج في هذا الصدد إلى تمييز «الاشتباه» عن «التعدد» و«الإبهام». فمن جهة تمييزه عن التعدد يمكن القول إن أداء إمكانية تعبيرية ما قد يتعدد ولا يحصل البتة الاشتباه فيها أو التردد بينها[2] إذ يكفي أن يكون كل معنى من معانيها المتعددة مناسبًا لسياق مرتكزات قراءة ما مخصوصة لا يتعداه إلى غيره من السياقات حتى يكون تعيين معناه المحتمل والمرجح أمرًا ممكنًا.

ومما لا شكّ فيه أن مقولة تعدد المعنى تشكل معيارًا مركزيًّا في استراتيجية القراءة عند التفكيكيين وأصحاب «النقد الحديث»، بعدما تمّ التهوين المطلق من دور بعض المعايير اللغوية والجمالية، مثل التوظيف المرجعي للغة وقصدية المبدع وسياق الجنس الأدبي والقراءة. فما دامت اللغة قد تحوّلت إلى صور من اللعب الحرّ بالعلامات، وما دمنا لا نستطيع قراءة النص وتحقيق المعنى في ضوء قصدية جمالية لمبدع لا وجود له، ومعايير جنس أدبي غير قارة وغير محددة، يكون تحديد المعنى وترجيحه، في ظل هذه المعطيات المعوِّقة أمرين غير واردين على الإطلاق. ولعل ذلك ما يحاول الناقد

(1) المرجع السابق، ص 18.
(2) د. طه عبد الرحمن، **فقه الفلسفة**، ص74.

«تيري إيجلتون» بيانه في سياق حديثه عما قدّمته مرحلة ما بعد البنيوية من مفاهيم في النظر الأدبي، حين يقول:

«إن النص القابل للكتابة، وعادة ما يكون نصًا حداثيًا، ليس له معنى محدد ولا مدلولات مستقرة، ولكنه متعدد ومشتت، لا يستنفد، أو مجرة من الدلالات، نسيج محبوك من الشفرات ونتف الشفرات، بإمكان الناقد أن يشقّ خلاله دربه الخاطئ... وهكذا فإن القطعة المحددة من الكتابة ليس لها حدود واضحة: إنها تنداح باستمرار إلى الأعمال المحيطة بها، مولدة مائة منظور مختلف تخبو حتى نقطة التلاشي.. إن اللغة هي ما يتحدث في الأدب، بكل تعدديتها الحاشدة وليس المؤلف نفسه، وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية المؤّارة للنص لحظيًا فليس هو المؤلف، بل القارئ..»[1].

وعلى هذا النحو يصبح رفض المعنى واكتمالِ الدلالة غاية جمالية يتمّ بموجبها فتح النص الروائي الحديث على التشعيب اللانهائي حتى يصعب تمثّله في ضوء صيغة دلالية معينة.

أما من جهة تمييز الاشتباه عن الإبهام، فنقول: ليس كل مشتبه مبهمًا، فقد يحصل التردد والاشتباه بين معاني سمة تعبيرية شاعرية معينة من غير أن تستغلق حدود كل واحد منها أو تختلط سماته بسمات غيره من المعاني.

بينما في الإبهام لا يمكن ترجيح أحد المعاني، لأن خاصيته الأساس اللاتحدد وغياب الدلالة أو فراغها، بحيث تنفصم العلاقة بين الدوال ومدلولاتها وتصبح حركة الصور المبهمة تعيق أي استدعاء لذهن القارئ لاستكمال إيحاءاتها عبر عمليات التوقع السردي والخبرة المسبقة.

فإذا اقتربنا، مثلًا، من نماذج من المحكي الشاعري الذي تخضع مكوناته لسلطة الكلمة وتوجيه الجملة المجازية والاستعارية قاصدة بذلك فك «إسار» النوع السردي بنيويًا وجماليًا، سنجد في هذه النماذج عوالم تتحطم فيها قواعد جنس المحكي وثوابته لصالح نمط من العلاقات لا يفصح عن ذاته أو ربما لم يكن له وجود أصلًا. وليس في مكنتنا بالطبع مصادرة هذه النماذج ولا ممانعة أصحابها في أن يكتبوا وفق ما يشاؤون، خاصة أنها جاءت في سياق مراجعة إمكانات التعبير الروائي السائد، وعمدت إلى

(1) تيري إيجلتون، **مقدّمة في نظرية الأدب**، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1991.

التشكيك في معياريته، تأصيلًا لجنس روائي «حداثي» تتحدد قيمة الأشكال المتداولة فيه بمقدار ما تخضع للمراجعة والتجاوز ولصيغ التداخل والتفاعل.

نخلص من تلك النماذج إلى اعتبار الرسالة الجمالية غير حاضرة تلقائيًا في كل الرواية، إذا أخذنا بالتحديد الذي يقدّمه «أومبرتو إيكو Umberto Eco» للرسالة الجمالية التي «تضطلع بالوظيفة الجمالية عندما تتبَنْينُ بطريقة مشتبهة «Ambigué»» وتأخذ بُعد التأمل الذاتي «Auto-reflexif»، أي عندما تنوي استمالة انتباه المتلقي إلى شكلها الخالص قبل كل شيء»[1].

ويمكن لهذا التحديد أن يُفسح المجال لنقاش لا ينتهي، لأن اشتباه بنية النص والاستغراق في تأمل ذاته يُمكنهما أن يُؤَولا بطرق مختلفة، ما دام محتوى الروايات الجمالي لن يكون موحدًا خاضعًا لأنساق جمالية وإيديولوجية مطلقة. ويذهب «ف.كريزنسكي»، خلاف «إيكو» إلى أن «النمذجة الجمالية» أكثر فعالية في الرواية التي يكون فيها التأمل الذاتي والالتباس منحوتين في منزع المؤلف القيمي والإيديولوجي[2].

ولكن ما يكتنف بعض هذه النماذج من التباس وإبهام مبالغ فيهما واستغراق في التأمل الذاتي، واعتباطية في التركيب، يكاد يتحول إلى استيحاءات سريالية من دون سياق مقبول، أو إلى جماع تصدعات وشروخ وانشطارات من دون مركز جذب يقيم النصَّ في كلٍّ ممتد ومتراصٍ.

ولقد تنبه «و. إيزر ـ Wolfgang Iser» وهو يحدّد آليات تَحقُّقِ صورة المعنى بمشاركة القارئ، إلى موضوع التباس النص المتواتر والمبرمج، والذي أفضى بنماذج الرواية الحديثة إلى هذا المأزق الإشكالي، فَبيَّن أن فجواتِ النص أو مواضع إبهامه، حين تكون قصديةً ويُنظَر إليها بوصفها عاملًا من عوامل التلقي، فإنها تُحطِّم نهائيًا القيمة الجمالية والشاعرية ذاتها، لأن مواضع الإبهام ومساهمة القارئ في استيضاحها يجب أن تتما بكل تلقائية[3].

لذلك يحق لنا أن نسأل عن وضع المتلقي في خضم فضاءات وعوالم متفكّكة[4]،

---

(1) Umberto Eco, **La structure absent**, Introduction à la recherche Sémantique. Mercure de France, 1972. p. 124.

(2) W.Krysinski, **Carrefours de signes**. Essais sur le roman moderne, Mouton,1985. p41.

(3) Wolfgang Iser, **L'acte de lecture**, Ed. P. Mardaga. Bruxelles. 1985. p308-309.

(4) انظر في هذا السياق مثلًا: «رامة والتنين» لإدوار الخراط، و«وردة للوقت المغربي» لأحمد المديني.

فاقدة للتجانس والانسجام، عابرة للأجناس، متشذّرة، تتكافأ فيها الأضداد، مفعمة بالتقميشات والإلصاقات.

إن المتلقي يجد في مثل هذه النماذج الروائية الملتبسة مشقّة كبيرة في القراءة، ثم إنه مع العناء المبذول، لا يتمّ له استكشاف النص وتحقق موضوعه الجمالي، فضلًا عن أن هذا الجهد الذي يستغرقه أكبر من الجهد الذي تتطلّبه قراءته لو صيغ ورُكِّب وفق القواعد الجمالية لشاعرية جنس المحكي الروائي. ثم إن القارئ كثيرًا ما يقع في شرَك هذه الكتابة، بحيث يظن أن ما بدا غموضًا أو اعتباطًا أو حشوًا، مثلًا، لم يكن كذلك، وإنما هناك مُسوِّغٌ جمالي يدعو إلى تفكك النص وتشظيه وغموضه، فيقتحم متاهات التأويل، ويصرف المقاطع والصور عن دلالاتها إلى دلالات يعتقدها مجازية وخفية، أو يحمل القارئ على التشكيك في قدرته على القراءة، فيحسب في ذلك عمقًا يقصر عنه إدراكه وتوهجًا يستَسِرُّه وتعجز عن بيانه قراءتُه، فينتقل إفراطُه في الإعجاب به إلى الشعور بالعجز عن تلقيه وتعيين شاعريته.

ولما لم يكن الاشتباه أبدًا إبهامًا، فقد وجب أن يكون تردُّدًا ينمّ عن حيوية خاصة في التصوير الشاعري، تجعله قادرًا على التقلب الشفاف مع تقلب سياق القراءة وأفقها. ولعل المفهوم الأقرب إلى مدلول هذه القراءة هو مفهوم «التأويل» بما هو إدراك ظني وترجيحي يطمح إلى أن يكون فهمًا. ومعلوم أنه لا درجة أبلغ في هذا التقلب والتبدل من أن يُحوَل المعنى إلى ضده، فتكون شاعرية الاشتباه السبيل الوحيد للتعبير عن إمكانية احتمال المعنى وجهين متدافعين كما سيتبين، لاحقًا، في «المحكي الصوفي». لذلك فإن شاعرية الاشتباه دليل ثراء المعاني لا دليل اختلاط فيها، ودليل إيجاز في الإمكانات التعبيرية لا دليل استغلاق فيها.

**2 ـ 3 ـ الإضمار**: ويحصل من اختصارات مختلفة في تكوين المحكي الشاعري على أساس وجود تفاعل بين النص والمتلقي في أصول تداولية مخصوصة وحصول استثمارها المشترك لمرتكزات سياقية وجمالية يقتضيها جنس الرواية. فالتصوير في المحكي الشاعري يتضمن من الإمكانات التعبيرية والفنية القدر الذي يحصل به إدراك مدلولاتها وإيحاءاتها، مع التعويل على أفق القراءة والاستناد إلى سياق الجنس الأدبي والتكوين النصي.

وقد يبدو إسناد شاعرية المحكي بمقوم «الإضمار» افتراضًا لا يضيف أي صفة مميزة لتلك الشاعرية، ما دام «الإضمار» ظاهرةً تُرَدُّ إلى جوهر الطبيعة نفسها(*)، إذ إن

(*) ويمكن أن يرجأ إلى قصد المتكلم لسبب من الأسباب.

منطوق الخطاب غالبًا ما يكون فاقدًا الشفافية الكاملة لمطابقة الواقع أو عكس حالة الأشياء، ولكن، وبالمقابل، ألا تتقوم اللغة الطبيعية بخاصية «التصريح»؟ تلك الخاصية التي تَبسُط بها العبارةُ الألفاظَ والتراكيبَ الضرورية لإفادة المقصود منها، على اعتبار أنها جلية لا إضمار فيها، فيكون الخطاب متضمنًا للإمكانات اللغوية بالقدر الذي يحصل به إدراك مدلوله على وجه التمام، من غير تأويل ولا تقدير.

إن تكوين شاعرية المحكي الروائي تكوين كامن، أي إن المعاني والسمات مغيبة وغير مدركة بصورة تامة، وترتبط بخلفية تخييلية غير موسومة في مستوى السطح.

ونتصور أن عرض إشكال مكون «الإضمار» من خلال وجهة نظر الباحث الألماني «ولفغانغ إيزر» أو من خلال بعض مقولات نظرية التلقي كفيل بأن يغني هذا المبحث الذي لن يكتفي بالتركيز على شاعرية المحكي الروائي في ذاتها ومن حيث هي قيمة جمالية، بل باعتبارها أيضًا مجال التفاعل الحيوي بين النص والمتلقي.

ينطلق «إيزر» من مفهوم اسْتعَارهُ من «إنجاردن R.Ingarden»، وهو «اللاتحديد[1]»، فيبيّن أن ما يميّز أي نص هو أن معناه يتكوّن وفق قواعد ومعايير تؤسس في غمار القراءة. وهذا ما يفسر عدم وجود معنى جاهز ومسبق. ولعل ذلك يدفع «مواقع اللاتحديد» إلى إقامة نوع من اللاتناظر بين النص والقارئ[2]، من جراء الثغرات وأنواع الإضمار. ويتمثّل «اللاتحديد» في مكونين:

- **الإضمار**: الذي يتكفّل بتحقيق انسجام النص، ويثير القارئ ويحفزه على التفكير والتخيل ويدعوه إلى بيان المضمر. فالنص الروائي لا يشير إلى واقع مرجعي، ولكنه يمثّل نسقًا تصويريًا يوجّه عمليات التلقي الذهنية. ومع ذلك فإن ما يفصح عنه ذلك التصوير يظلّ غير كاف لبيان ما أضمرته العلامات النصية وملء «مواضع اللاتحديد» التي تقتضي من القارئ أن يحدّد «صورها» بناء على وضعيته أو ما يقدّمه له النص من آفاق. فلا إضمار من دون أفق يتوسل بجدله مع خطاطات النص وعناصره المتفاعلة ومظاهره الجزئية، ويستند إلى مرتكزات لغوية وسياقية. ذلك لأن القارئ يحتاج إلى أن يدرك أن صورةً ما تنطوي على معان مضمرة ومخصوصة، وأن يهتدي إلى إمكانات توصله إلى تصور ما أُضمر وإلى التمكن من إظهاره. ولولا تلك الإمكانات التفاعلية والمرتكزات

---

(1) Wolfgang Iser, **L'acte de lecture**, p211.

(2) Idem. p295.

اللغوية والجمالية لصارت كل صور المحكي الشاعري موصوفة بالإبهام، إن لم تكن مُنجَرَّة إلى اللغز والتعمية.

ـ النفي: الذي يتحقق من جهتين، جهة الكاتب وجهة القارئ. فالكاتب ينتقي أفكارًا وعناصر ويصوغ خطاطات دون غيرها، ويلغي من النماذج والمعارف ما يسعفه في تكوين موضوعه الخيالي بالصيغة التي يشاء. أما القارئ المفترض، فهو بدوره يرفض ما يقترحه عليه النص وينفي ما لا ينسجم مع أفق انتظاره وتوقعاته بناء على عاداته ومجاله التداولي. فالقراءة كما يقول «مارجيسكو M.Marghescu»: ليست تمثلًا فحسب، وإنما إقصاء أيضًا، ولذلك يلجأ القارئ إلى افتراض طريقة انتقائية معينة تميّز العناصر التي يمكن تمثّلها عن العناصر التي يمكن نفيها»[1].

وعلى هذا النحو يتبيّن أن لمقولتي الإضمار والنفي فعالية استراتيجية في استدعاء القارئ الإيجابي وتمكينه من بناء معايير قراءة تترجم قدرته على تركيز إدراكه وشحذ قريحته أثناء تفاعله البناء مع النص الروائي.

فالعلاقة بين النص الروائي والقارئ تتّحد في نوعين من التفاعل:

ـ الأول: تفاعل جمالي مباشر، يجسّد الوقع الأول الذي يحدثه الأثر الأدبي في القارئ.

ـ والثاني: تفاعل يتمثّل هذا الوقع ويحاول تعليله من خلال بلورة إمكانات جمالية للقراءة الراجحة.

ومعنى ذلك أن وصف هذا التفاعل الذي تنبثق شروطه ومحدداته من عملية القراءة لا بدَّ من أن يسير في الاتجاهين معًا. ولعل السجل المشترك بين المبدع والقارئ أساس حيوية هذا التفاعل، لأنه بحكم كونه في العمل الأدبي ووجوده خارجه أيضًا، كفيل بإنشاء وضع تفاعلي يستدعي السياق الغائب عن عملية القراءة ويضمن حدودًا من التطابق بين خيال المبدع والاستجابة التي يعكسها القارئ في غمار قراءته النص. ويتكون السجل حسب «إيزر» من تقاليد أدبية وقيم تاريخية وثقافية يحرص كل نص أدبي على استدعائها وعلى إعادة صوغها، وذلك وفق خطاطة عامة[2] تكمن في النص وتسعفنا في أن نستجلي العناصر الأدبية والأنساق الدلالية التي تمثّل امتدادًا تاريخيًّا داخل مجال تداولي معين.

---

(1) Mircea Marghescu: **Le concepte de la litterarité**, Ed. Mouton, Paris 1974. p43.

(2) Wolfgang Iser, **L'acte de lecture**, p173.

ولكن القراءة لا تقف عند حدود فعالية الخطاطة أو وقعها بحيث يملي النص شروطه الخاصة على القارئ فيستجيب لها بشكل سلبي لا يتجاوز المتعة الجمالية التي يحققها له النص، وإنما تتسع القراءة لتشمل سننًا ثانيًا ينتجه القارئ في موازاة مع السنن الأول الذي تعكسه الخطاطة[1].

وبذلك فإن الخطاطة غير متحكمة في القراءة تحكمًا مطلقًا، وإنما ينحصر وقعها في شحذ الذهن وتوجيهه في ضوء ما تتضمنه من مواضعات فنية وقيم تداولية، فيتحصل عن ذلك أن القراءة تظل مشتبهة ومتعددة بحسب قدرة القراء على أن يعكسوا تفاعلًا جديدًا بين أدوات قراءاتهم وبين الوقع الجمالي الذي يحدثه النص بحكم قيمه الفنية، أي إن «فعل القراءة» لا يتوقف عند العملية الذهنية التي تترتب عن الوقع الجمالي، وإنما يتعدى ذلك إلى استنهاض طاقة التحليل والقدرة على تكشف الطوابع الجمالية للنص والجنس الأدبيين.

وبما أن التكوين الشاعري للنص الروائي تكوين مجازي كامن ومضمر، وترتبط معانيه بخلفية تخيلية مشتبهة ومخصوصة، فإنه يُعدّ مجالًا متميّزًا للتفاعل الحيوي بين النص والقارئ، بحيث يتطلب هذا التفاعل كفاءة ذهنية ترجح بعض الإمكانات الدلالية والجمالية للمجاز والإضمار والاشتباه، وتنسج تنويعاتها المتحولة بمحدداتها السياقية الثابتة. فجملة «الأرض تخفق من تحته» تنشئ صورة مجازية متضمنة مجالات مختلفة كامنة خلفها. وهذه المجالات هي التي تُكَون فاعلية الشاعرية ووقعها. وبيان ذلك أن الفرق بين الشاعرية وغيرها هو تكوينها غير المدرك بشكل تام ووقعُ صورها المضمر الذي يتردّد بين تنويعات إيحابية متحولة. ولعل أولى درجات هذا الإيحاء تلك الدهشة الجمالية التي تثير في أذهاننا متعة فنية نظرًا إلى خضوع التلقي للمكون المجازي.

ويهمنا من كل ذلك أن لدى السارد تصورًا أصليًا ناشئًا من تفاعل شخصية «أبي قيس» بما حوله، هو الذي تحكم فيه كي يُنجز هذا المجاز في مستوى اللغة. ويكمن هذا التصور في أنه اكتشف علاقة معينة بين الأرض والإنسان، وأن بينهما شيئًا ما مشتركًا، وعلاقة مشابهة تندثر بحسبها أو تكاد علاقة التباين والمخالفة. ولذلك فلا فرق بين الأرض والإنسان.

ولكن «الخفقان من تحت» حقل تصوري تتشابه في إطاره حالات اضطرابية متعددة وتتراوح بين النزوية والعدوانية والرحمية وغيرها. ولذلك تكون الصورة في حاجة إلى إمكانات إجرائية أخرى تسعفنا على ترجيح وجه من أوجه هذا التقلب

(1) Idem. p74.

الشفاف الذي اتسمت به الصورة. فـ«أبو قيس» «يمضي في ظل عشر سنوات ككلب عجوز في بيت حقير»[1] وهو ينتظر حلّ وضعه الذليل، فيفكر في مخاطرة السفر باعتباره المنقذ الوحيد للتخلص من العجز والذل. وهو في سفره يكاد يموت فيستلقي «في ظل السيارة منبطحًا على وجهه»[2] إثر خروجه من الخزان المقفل بعد أن كان ورفيقاه على وشك الاختناق، لكنه يقع في موت أشد إيلامًا وإذلالًا وعنفًا، موت داخل الخزان المقفل.

إن عناصر الخطاطة تلك تسعفنا الآن في استجلاء سياق الصورة المضمر، ويتمثّل ذلك في أن قلب «أبي قيس» المضطرب والمتعب هو مصدر الخفقان، منه يعبر إلى أعماق الأرض وليس العكس، لأن ما اعتبر خفقان الأرض كان في حقيقة الأمر صوت ضربات قلب الشخصية المضطرب في صدرها وسمعها اللصيقين بالأرض، ومن ثم أصبحت الأرض معادلة للشخصية، تتلبس توترها وقلقها من الموت:

«ستعذب قليلًا، الحرّ الشديد والصحراء مكان بلا ظل»[3].

«هل رأيت في عمرك كله هيكلًا عظميًّا ملقى فوق الرمل»[4].

«أو تحسب أن حياتك هنا أفضل كثيرًا من موتك»[5].

«واقترب مني طفل صغير وقال إن بيته يقع على بعد خطوات وراء الأسلاك»[6].

وبذلك نستخلص أن التسويغ البلاغي التقليدي غير كاف في فهم الصورة المجازية والمضمرة في المحكي الروائي، لأن الاستعارة هنا تدلّ على الأفق اللغوي الجاهز وتتشرب إمكانات تأويلية حيوية ومتوسلة بمحددات السياق الثابتة.

وبذلك يكون مفهوم الإضمار أوجب المقومات الشاعرية جميعًا، إذ لا سبيل إلى انفكاك الإضمار عن شاعرية المحكي الروائي. فالأصل في شاعرية الصورة الروائية هو «الإضمار» وهو شرط في «الاشتباه» وفي «المجاز» أيضًا. فمتى كانت شاعرية صورة ما مشتبهة ومجازية كانت مضمرة.

وفي هذا الإطار نحرص على توظيف سمة الانشطار La mise en abyme باعتبارها

---

(1) غسان كنفاني، **رجال في الشمس**، ص 46.

(2) المرجع نفسه، ص121.

(3) المرجع نفسه، ص21.

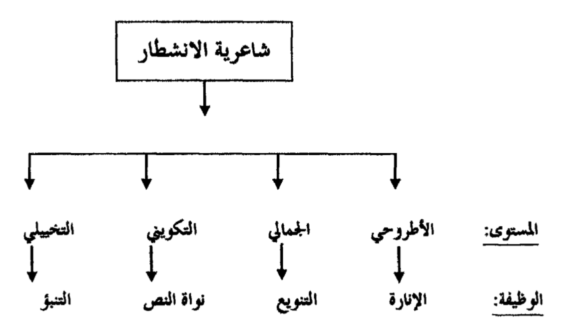
(4) المرجع نفسه، ص21.

(5) المرجع نفسه، ص76.

(6) المرجع نفسه، ص 32.

أحد أهم مظاهر التكوين الشكلي للمحكي الشاعري من جهة، وباعتبارها سمة تكوينية تحقق أقصى صور الإضمار وإمكاناته.

ويُعدّ «فيكتور هوجو V. Hugo» أول من تنبّه إلى مفهوم الانشطار في مسرح «شكسبير» عندما لاحظ فعلًا موازيًا يخترق الدراما ويعكسها مصغرة، فإلى جانب العاصفة في المحيط هناك عاصفة أخرى في كأس الماء. لكن يبدو أن أول من أعملَ سمة الانشطار بطريقة واعية وقاصدة هو «أندريه جيد A.Gide»، إذ أضحت تلك السمة تحمل مدلول صور مصغرة داخل المحكي الرئيس، وتعكس عن طريق التكرار والتكثيف والاستباق موضوعات العمل الأدبي وأحداثه[1]. لكن وظيفة تلك المحكيات تتجلى في صور وأساليب مختلفة وكثيرة proteiforme بحسب مواقع النظر إليها[2] وبحسب خصوصية أدائها في العمل الروائي. ويمكن تقريب ذلك في الرسم الآتي:




فبانطلاق القراءة من البعد الأطروحي للنص يُرى الانشطارُ إمكانيةً تصويرية مقربة ومكبرة تساعد القارئ في إنارة سمات شخصيات أو أحداث أو غيرها من المكونات الروائية، كأن تأتي صورة ما لإنارة سمات علاقة شخصية روائية بأخرى، أو استجلاء جزئيات الأحداث وأدق ملامح الشخصيات. أما إذا توخينا البعد الجمالي؛ فإن تقنية الانشطار تحقق وظيفة تلوين عناصر التكوين الروائي وتنويعاتها. بينما تُعتبر الوظيفة التكوينية المحكيات المنشطرة داخل الرواية بمنزلة رحم لتكوُّن النص. ويرى آخرون من

(1) Jean Ricardon. **Problmes du nouveau roman**, Seuil/Tel Quel. 1967. p50-75.

(2) أحمد اليبوري: **دينامية النص الروائي**، ص47 ـ 46.

زاوية التخييل أن المحكي المتفرع عن الرحم الروائي الأصلي، صوت نبوئي يحكي عن المستقبل في صيغة الماضي عن طريق الاستشراف[1]

وعلى الرغم من أهمية هذه الوظائف ولزوم حضورها المتفاوت في محكي جنس الرواية، فإن شاعرية انشطار السرد لا تتحدد وظيفتها المهيمنة إلَّا داخل كل نص روائي على حدة، وبالنظر إلى سياقها النصي. ففي «زقاق المدق»[2] مثلًا، عندما عُوِّضَ الشاعر صاحب الربابة بجهاز المذياع، أصبحت الجملتان اللتان قيلتا على لسان إحدى الشخصيات: «لقد تغيّر كل شيء» و«أليس لكل شيء نهاية؟» نواةَ النص ورحمًا لتكونه، لأن كل ما في الرواية يخضع لموضوع التغير وإيقاعه حتى آخر الصفحة، وإن كان هذا التغير مجرد وهم وفخ يؤديان إلى الهلاك.

أما في رواية «الحب في المنفى»[3] مثلًا، نجد جمالية الانشطار تتيح إمكانية التنبؤ بالمحتمل الذي يمثّل جزءًا من تكوين المتخيل. فصورة البجع[4] في حيرته وشموخه وانزلاقه بجلال وهو ينظر ذات اليمين وذات اليسار إنما تُجسِّد حالة قصوى لمآل أزمة مثقف عاش ذروة الحلم وذبوله وأفوله، بعدما تغيّرت من حوله القيم وتوارت المُثل وانتُهكَت الحقوق وتكافأت الشعارات المتناقضة (يمين. يسار)، وأضحى العالم غريبًا وملتبسًا، يموت فيه الصدق والحرية مخنوقين ومطاردين، فتكون صورة البجع النغمةَ الشجية الأخيرة لموقف السارد الوجداني والإنساني، نشدانًا للسلام والسكينة، ولو كانا بعيدين. ذلك ما نقرأه في آخر صفحة في الرواية:

> «لم أكن متعبًا، كنت أنزلق في بحر هادئ، تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب، وقلت لنفسي: أهذه النهاية؟ ما أجملها وكان الصوت يأتي من بعيد»[5].

لقد حاولنا في هذا الفصل وضع شاعرية المحكي الروائي في سياقها المناسب بالنظر إلى مقوماتها البلاغية والأسلوبية ومراعاة لإمكانات الجنس الروائي السياقية والجمالية.

وقد بدت الشاعرية الروائية من خلال تلك المقومات والإمكانات صوغًا أسلوبيًا

---

(1) المرجع السابق، ص 47.
(2) نجيب محفوظ، زقاق المدق، مكتبة مصر.
(3) بهاء طاهر، **الحب في المنفى**، روايات الهلال، ع.559، يوليو/تموز 1995.
(4) المرجع السابق، ص31 ـ 98 ـ 139.
(5) المرجع نفسه، ص 248.

منسوجًا من سياق المتن الروائي ومتصفًا بخاصية تكوينية من جراء تَسَانُده مع مجموع المكونات النصية والدلالية، فتكون الشاعرية صيغة كلية مكثفة ومتحققة أثناء وظيفة القراءة.

وبذلك يصبح افتراض المحكي الشاعري صيغةً انتقالية بين جنس الشعر والرواية افتراضًا عامًّا وغير دقيق، لا يستوعب مقوماته الأسلوبية والسياقية ويخلط بين مفهوم الشعر بوصفه جنسًا بذاته ومفهوم الشاعرية التي تتسع لمختلف الأجناس الأدبية. ولا شكّ في أن هذا الخلط هو الذي أدى بعديد من الباحثين في المحكي الشاعري إلى السقوط في مشكلات نظرية وإجرائية تمثّلت بصفة خاصة في اعتماد مفهومي الصورة والانزياح الشعريين وغيرهما من أدوات تحليل الشعر.

إن كل تخصيص للشاعرية بقواعد جنس الشعر لا يجعلها معيارًا من شأنه إكساب النصوص جمالية متميزة، كما أن التمثيل السردي لا يقلّ شاعرية عن غيره في تصوير المواقف والعواطف والأفكار. ومن ثم فإن أي حديث مطلق عن شاعرية المحكي الروائي لا بدَّ أن يتسم إذن بالتعميم، وكل حديث عن تلك الشاعرية من منطلق جنس الشعر لا بدَّ أن يقع في الخلط. لذلك يقتضي الأمر الاحتراز من استيعاب كل إمكانات التعبير وصيغ البلاغة الشعرية معًا، والعناية بتلك التي تتبلور شاعريتها النصية ضمن مرتكزات سياق رواية بعينها.

والشاعرية جملة إمكانات تعبيرية وتصويرية رحبة، يجسّد تكوينها المجازي والمشتبه والمضمر المعاني والدلالات المرادة.

فمجازية الشاعرية تكتسب مدلولها ووظيفتها من السياقات الجمالية والنوعية للجنس الروائي. وإذا كان هذا التحديد لا يدعو إلى تعطيل أنساق المشابهة والمجاورة، فإنه يسعى إلى تقدير مقومات أسلوبية تتخطى نطاق الجملة إلى السياق النصي ومحددات الجنس الروائي لكشف أصول التكون الشاعري. كما أن الشاعرية من حيث هي مظهر أسلوبي تعبير مشتبه يتصف بالحركية في التصوير تجعله قادرًا على التقلب الشفاف مع تقلب سياق القراءة وأفقها، ومن هنا افتراق الاشتباه عن التعدد والإبهام.

والشاعرية قبل كل ذلك تكوين مضمر يتضمن من الإمكانات التعبيرية والفنية القدر الذي يحصل به تمثّل مدلولاتها وإيحاءاتها مع التعويل على القارئ الإيجابي والمتمكن من بناء معايير قراءة تترجم قدرته على تركيز إدراكه وشحذ قريحته أثناء تفاعله البنّاء مع المتن النصي.

## الفصل الثاني

# الشاعرية الصوفية وإمكانات الجنس الروائي

لا نكون مبالغين في التقدير إذا ذهبنا إلى أن التكوين النصي الذي لا يضاهى في استناد تشكله إلى المجاز والاشتباه والإضمار، هو بالذات التكوين الذي يعبّ من معين التصوف. وتوضيح ذلك، أن كل مقوم من مقومات المحكي الشاعري يمثّل جانبًا من التكوين الشاعري بصورة مخصوصة ومميزة. فمقوم المجاز يشكل عالمًا مدهشًا وخاصًا، ومقوم الاشتباه يشكل عالمًا غامضًا، ومقوم الإضمار يشكل عالمًا مستترًا. وإذا نحن قابلنا بين تكوين النص الصوفي وهذه العوالم، ألفينا أن لصوره ومعانيه من الإدهاش والخصوصية والغموض والاستتار ما يصعب افتراض وجوده في تكوين نص آخر. وعلامة ذلك أن الصوغ الصوفي قد يعدل عن معناه الموضوع له إلى إفادة نقيضه، ما دام يشخص عالمًا هو ذاته غريب وغامض ومحير، لا يخضع لمعايير العقل والمنطق.

وبذلك تكون الكتابة الصوفية أقدر الإمكانات التصويرية على تجسيد تلك العوالم الشاعرية. ونود في هذا الصدد أن نمعن في هذا الافتراض النقدي والبلاغي، مركزين على وجه الخصوص، على العلاقة المحتمل وجودها بين الشاعرية الصوفية وجنس الرواية، ونطرح لذلك الأسئلة الآتية:

هل يمكن التسليم، جماليًا بوجود شاعرية صوفية في الرواية العربية؟

وما هي الدواعي الجمالية والثقافية إلى ظهور السمات الصوفية في المحكي الروائي؟

وما هي الخصائص الأسلوبية والجمالية التي تجعل من شاعرية نصّ روائي ما شاعرية صوفية؟

ثم ما جدوى أن نخوض اليوم في إشكالات استيحاء حقل التصوف (التراث الأدبي عامة)؟ وما علاقة تلك الإشكالات بالمأزق الإبداعي والنقدي في الوقت الحاضر؟

وحتى لا نخوض في أصول التصوف وروافده وتياراته، يمكن الحديث، بصفة عامة، عن وجود أنواع من الكتابة الصوفية تتعدد بحسب درجة حضور أو غياب مقوماتها، أو الجنس الأدبي الذي تنتسج ضمنه، فضلًا عن تباين حدود تعاطيها المرجعيات الصوفية الكبرى. فنجد، مثلًا، كتب طبقات الصوفية والشعر الصوفي والحكاية الصوفية.. ومعنى ذلك أن ليس هناك كتابة صوفية صرف أو على نمط واحد، وإنما تتداخل مع سياقات وأجناس تعبيرية من قبيل التاريخ والشعر والحكاية والرؤيا...[1].

لكن وبالرغم من ذلك التعدد والتداخل يمكن التمييز بين اتجاهين رئيسين في النهل من الحقل الصوفي:

أولًا: اتجاه ينهل من معين التصوف على سبيل التوظيف الأسلوبي والجمالي لبعض مكوناته الروحية والفلسفية والجمالية تبعًا للوظيفة التي يقتضيها سياق النص الأدبي وجنسه.

ثانيًا: اتجاه يتغيا الانغماس الكلي في التجربة الصوفية والخضوع لمبادئها وقواعدها ووظائفها، ويتجاوز شروط المرتكزات الجمالية للجنس الأدبي ومحدداته.

ولعل نزوع الاتجاهين معًا للاستيحاء من إمكانات الكتابة الصوفية يُعزى، بصفة عامة، إلى أمرين:

يتمثّل الأول في تفشي الأزمات المجتمعية الحديثة التي تعصف بكل القيم النبيلة، وفشل حركات التغيير في صدّها.

أما الثاني، فيعود إلى محاولات الاستعارة من التراث الصوفي قالبًا تعبيريًا لاختبار طاقة أشكاله وأساليبه في أداء روح العصر، والتخفيف من حدة ضغط الانبهار والاستلاب اللذين يعتبران نتيجة حتمية لمثاقفة غير متكافئة[2].

وفي ضوء هذه المنطلقات العامة نحرص على تأمل الأداء الروائي للنمذجة الصوفية باعتبارها النمذجة المهيمنة في كثير من صور المحكي الشاعري. وهي صور تقوم على الصوغ الذاتي للغة كما سنرى في النصوص الروائية المقترح دراستها في هذا الكتاب.

---

(1) محمد مفتاح، **دينامية النص** (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي. ط.1. 1987. ص130.

(2) أحمد اليبوري، «الرواية العربية والوعي القومي»، **مجلة الوحدة**، العدد58/ 59. 1989. الرباط. ص50.

## 1 ـ الصوفية ومحدداتها البلاغية المخصوصة

يتحرك النص بطاقة صوفية مهيمنة، عندما تحاصر ذات التلفظ داخل العلامات الذاتية وداخل ضغط العلامات المرجعية والإيديولوجية. فلئن كان ثمة من شرط نفسي وإنساني خفي يحكم المحكي الشاعري والصوفي، فلن يكون إلَّا القلق أو اضطراب الذات بين الهوة التي تفصل الشخصية الروائية عن الحلم الذي تجالد لأجله.

وإذا كانت الشاعرية النزوية تطمح إلى إشباع الجموح الغريزي للشخصية وقد حوصرت بضغط الإحباط والعجز مثلًا، وكانت الشاعرية الإيديولوجية تجسد حركة وعي وفكر مأزومين في كثير من النصوص، فإن الشاعرية الصوفية في المحكي الروائي تمعن في تصوير رؤيا الفناء الدنيوي بغرض الوصول والتعرف والتحرر من سطوة الحياة المادية.

إن السمة الصوفية في نماذج من الرواية العربية تبدوقوية النبرة، كأنها المعين الذي يُستوحى منه وجود الشخصية الروائية، وتبلغ تلك السمة أبهى سطوعها وذروة اشتعالها عند الحد الذي تستحيل فيه الاستدعاءات الرؤيوية والجمالية الصوفية إمكانات تجسد درامية الموقف الإنساني، فتسعى الشخصية الروائية ذات السمت الصوفي إلى بلوغ درجة من الاشتعال أو الاحتراق، لا لأمر إلَّا لإنارة الطريق إلى الحقيقة والمطلق. إنها كائن متوتر أبدًا من الداخل، وثمة قوة خفية يستعر أوارها حينًا ويهمد حينًا آخر. كأننا هنا إزاء صراع مرير وقاس يخوضه كائن يستنـزف كل قوى القلب والعقل لتحقيق درجة من الصفاء أو التعرف أو البرء أو الخلاص.

غير أن استيحاء الشاعرية الصوفية في المحكي الروائي لا يعني استيحاء الشطح الذي يتملك نفسًا مرتعدة وهيّابة في مقام الحضرة، كما لا يعني الانغماس في لذة صحبة الأولياء والعارفين أو في حديث الكرامات والخوارق، وإنما هو استيحاء موقف ورؤيا يتوخيان خلاص إنسان معاصر يطوقه الشقاء والاغتراب من كل جانب.

كما تتمثّل القيمة الجمالية في المحكي الذي يعبّ من رحيق التصوف الغزير والمتنوع في التوظيف الأسلوبي والتصويري للرؤيا التي ترد خواطر على القلب وأحوالًا تتجسد في الأوهام والحلم وعوالم الغيب والملكوت، وتصبح الكتابة بسبب الاستدعاء الصوفي مليئة بالغرابة والغموض والتناقض والتفكك ومولعة بالشطح والخلوة. وتلك وضعية روائية لا يراهن تصويرها على تمثّل القارئ المحكي وفهمه، إنما يكفي أن يُعدَى القارئ بوقع التوتر والحيرة. وإذا كان بعضهم يسم تلك الكتابة بالخلط والاعتباطية والهلوسة، فإنهم ينسون أن الغرابة والغموض والحيرة سمات أساس للكتابة الصوفية.

ولا وجود لهذه الكتابة إلّا بها. فالصوغ الصوفي يشخص دائمًا عالمًا هو ذاته غريب وغامض ومحير ولا يخضع لمعايير المنطق والعقل.

وبذلك تنسلخ اللغة الصوفية من حيّز الاستعمال المألوف وتستدعي مسحات ميتافيزقية أو أسطورية. ومن البدهي أن لا تكون للسمات الأسلوبية والجمالية من فاعلية في المحكي الشاعري والصوفي من دون تجاوز نظام العقل وتحطيم قواعد الواقع التي تفسد الروح، إذ بذلك التجاوز والتحطيم يصبح النص قادرًا على تحقيق غاياته الجمالية.

إن شاعرية الصورة الصوفية تقوم على مجاز هو في ذاته مجال لتلاقي المتناقضات الدلالية وتجسيد الاستيهامات وعوالم الغيب المضمر. وهو بذلك، يؤدي إلى قلق المتلقي وتوتره. وقد عُلل هذا النوع من المجاز بالقول إن «النفس إذا وقفت على كلام غير كامل من حيث المقصود منه، وهو ما يتمثّل في المجاز، تتشوق إلى كماله. وإذا وقفت على تمام المقصود منه، وهو يتمثّل في الكتابة غير المجازية ينطفئ تشوقها»[1]. وعلى هذا النحو يكون المجاز هو ما أضمر الكلام والصوت الخفي الذي يكاد لا يفهم، لأنه يوظف فيما يراد طيه عن كافة الناس، إلى درجة يغدو فيها قرين التعمية والإلغاز. فالمجاز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلّا أهله. وهو «الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصد قائله»[2]. فترتبط دلالة المجاز الصوفي بالمعاني والمدركات المضنون بها على غير أهلها. ولعل ذلك ما قصده «النفري» في عبارات مثل: «وقال لي: ما كل عبد يعرف لغتي فتخاطبه ولا كل عبد يفهم ترجمتي فتحادثه»[3] أو ما قصده «أبو حيان التوحيدي» في إشاراته التي تقول: «هذا رمز وراءه رمز وإشارة فوقها إشارة وعبارة حولها عبارة، ولكن التقي ملجم، ولا بدّ من بعض السكوت..»[4].

نستنتج من أوصاف المجاز تلك:

ـ أن الدلالة الصوفية مضمرة ومفتاح شفرتها مقصور على المتصوفة أنفسهم. ومن الطبيعي بعد ذلك أن يحدث تحول عميق في مفهوم المجاز، فلا يظل مجرد مقولة

(1) أدونيس، **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، بيروت. ط1.1992. ص145.
(2) محيي الدين بن عربي، **الفتوحات المكية**، دار صادر، د.ت. بيروت. ج.1. ص174.
(3) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، **كتاب المواقف والمخاطبات**، مكتبة المتنبي، القاهرة، ص 4.
(4) أبو حيان التوحيدي، **الإشارات الإلهية**. تحقيق وداد القاضي، بيروت، دار الثقافة، 1973، ص175.
نقلًا عن جابر عصفور، **بلاغة المقموعين**، **كتاب المجاز والتمثيل في العصور الوسطى**، تأليف مشترك، دار قرطبة، البيضاء. ط2. 1993. ص25.

تصنيفية في علم البلاغة، بل يصبح قرين علم المكاشفة وقرين الرؤيا التي «تضيق عنها العبارة» كما يقول «النفري»[1].

ـ إن المتصوفة يأخذون بالمجاز ليس غير، بمعنى أن ألفاظهم وعباراتهم وصورهم لا ينبغي حملها على المعاني الاصطلاحية، وإنما تحمل على معان متقلبة بتقلب أحوالهم الوجدانية، يخاطبون بها متلقيًا خبرَ هذه الأحوالَ وثبتت له أوصافُها. ومتى كان تعبيرهم مجازيًّا أفاد أن «المشار إليه» و«المشار به» عنصران غير متناظرين، أي إن أحدهما لا يقع موقع الآخر في العلاقة التي تجمع بينهما، ويبقيان على هذا التغاير والتباين ما بقيت علاقتهما في حال المجاز ولم تنتقل إلى حال الحقيقة، ذلك الانتقال الذي لم يفتر الصوفية عن إنكاره والتذكير بعدم مناسبته لسياق المجاز الصوفي.

وفي مثل هذا التصور يكتسب مفهومًا «الحقيقة» و«المجاز» أبعادًا وجودية ومعرفية خاصة، تتجلى الأولى في انتساب الحقيقة إلى عالم الملكوت والأرواح، عالم النور والمثل المفارقة، في حين يكون المجاز من نصيب عالم الحس و«الشهادة»، عالم الأجساد والظلمة[2]. ولا سبيل إلى تجاوز هذا التعارض المطلق وتحقيق «التكشف الدلالي» إلّا بآليات التلقي الصوفي التي تذعن للذوق وتستغني بـ«الحال» عن اللغة في إدراك المدلولات. فغاية المدَرك الصوفي أن يكون مدرَكًا ذوقيًّا لا مفهومًا متمثَّلًا، ما دامت الكتابة الصوفية تنشد تأسيس السلوك الصوفي لا مجرد وصفه وتشخيصه.

وبذلك، فالناقد الأدبي الذي يصدر عن نظر نقدي وبلاغي مؤسس على معايير سياقات الجنس الأدبي والنص والقراءة.. تؤرقه بحدة أسئلة من قبيل:

ـ هل يمكن تصور تحقق جمالي ممكن للكتابة الصوفية ولمتلقيها بمحدداته المخصوصة؟

ـ وما هي الصلات التي يمكن أن يفترضها الناقد بين الصوفية وإمكانات النظر الجمالي السياقية المتعلقة بجنس الرواية؟ وكيف تكتسب الصوفية بموجب تلك الصلات أفقًا جماليًّا جديدًا؟

ـ وإلى أي حدّ تظل الرواية في التجربة الصوفية كونًا شاعريًّا وجماليًّا، ما دامت غاية تلك التجربة الكشف الذي يشحن المعاني والدلالات المتصلة بجوهر الإنسان والوجود؟

---

(1) النفري، **المواقف والمخاطبات**، ص.51.

(2) نصر حامد أبو زيد، **مركبة المجاز من يقودها؟ كتاب المجاز والتمثيل في العصور الوسطى**. ص.63 ـ 64.

تلك أسئلة نراها تصبّ في إشكال الصورة الشاعرية في الرواية العربية، وتدعونا إلى الخوض في مأزق نقدي وإبداعي يتمثّل في إمكانات وحدود التساند بين سمات تكوينية شاعرية موصوفة بالمجازية والاشتباه والإضمار، وأخرى صوفية موصوفة بالخصوصية والغموض والتستر، وبين سياق الجنس الروائي ومكوناته، خاصة أننا نفترض أن لكل جنس أدبي أشكال تعبيره الضرورية والمحددة التي لا تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشمل مفرداته وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية والتصويرية أيضًا[1]. أي إن للجنس الأدبي خاصيات تكوينية تنعكس موجباتها الأسلوبية والجمالية على نسيجه اللغوي وتكوينه التصويري وعلى كل أجزائه، مما يفرض على الباحث أن يتريث في قَبول أهمية أية ظاهرة أسلوبية تطمس هذه الحدود المميزة وأن يراعي في بحثه خصوصية كل جنس أدبي[2].

## 2 ـ الصورة الصوفية والتكوين الروائي

وإذا كان افتراضنا يرى أن الاختيار الأسلوبي اختيار سياقي وغير مطلق، يعقب اختيار جنس الإبداع[3] ويخضع لمرتكزاته ومقوماته الجمالية. فإن ثمة من الاعتراضات ما لا يشكّك في افتراضنا النقدي فحسب، بل ينفي وجود مقولة الجنس الأدبي أصلًا. لذلك نمعن، أولًا، في بيان أطروحة هذا الاعتراض ومحاولة دفعها.

ففي سياق تداولي يصدر المنتسبون إليه عن تصورات قلقة لا تسمح لأي مفهوم بأن يُحدَّدَ بناء على قواعد ومعايير مستقرة، يكون من البدهي أن تتعرض مقولة الجنس الأدبي لنفي عنيف. فهي في نظرهم واحدةٌ من المقولات «العتيقة» التي تقيد المبدعين وتحدّ من حرية الإبداع. وقد وقع الاعتراض من جهات متعددة؛ فالأجناس الأدبية، من جهة، لم يعد لها ثباتها القديم وأصبح كل نصّ جديد كأنه جنس في ذاته، ولم يعد من السهل أن تجمع عددًا من النصوص لتقول إنها تنتمي إلى جنس أدبي واحد.

ومن جهة ثانية، تضاءلت وظيفة الجنس الأدبي بوصفه معيارًا يتوسل به القارئ والناقد في كشف طوابع النص الجمالية. ومن ثم فإن نظرية الأجناس الأدبية لم تعد

---

(1) صلاح فضل، **علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1. 1985. ص285.

(2) المرجع السابق، ص296.

(3) محمد مشبال، «البلاغة ومقولة الجنس الأدبي»، **مجلة فكر ونقد**، السنة الثالثة، ع25. الدار البيضاء، 2000. ص78.

تحتل مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأجناس الأدبية لم يعد ذا أهمية في إبداعات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تُعْبَرُ باستمرار، والأجناس تُخلَطُ أو تمزج، والقديم منها يُترك أو يُحَوَّرَ، وتُخلق أجناس أخرى إلى حدّ، صار معه المفهوم نفسه موضع شك[1].

ومن الطبيعي أن يعمل التفكيكيون على هدم مفهوم الجنس الأدبي انطلاقًا من تصورهم التقويضي[2] لتاريخ الأدب ونظرية الأجناس الأدبية. فهم يُسوغون عدم تحدد الجنس الأدبي بالطريقة نفسها التي يُسوغون بها عدم تحدد الدلالة عمومًا. لكنهم لم يتمكنوا من وضع مفهوم أو معيار بديل للجنس الأدبي؛ ذلك أن «مشروع تجاوز الأجناس الأدبية، ما زال محفوفًا بكثير من العقبات والاعتراضات المستخلصة من التفكير النظري والتحققات النصية. فمن جهة، كل نص يستند إلى جملة خصائص تسمح بتجنيسه وإدراجه ضمن جنس أدبي عام، مهما تبلغ درجة انتهاكه للقواعد الأولية لذلك الجنس. ومن جهة أخرى، فإن التطلع إلى تحقيق نمذجة بنيوية عامة لجميع أجناس الخطاب، ومن ضمنها الخطاب الأدبي، لا يزال لم تكتمل معالمه بعد»[3].

وبموازاة منزع هدم الجنس الأدبي وتجاوزه كليًا، نجد من يفترض التجاوز الجزئي من خلال ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية التي قد تُنتج جنسًا أدبيًا جديدًا. وينطلق هذا الافتراض من اعتراف ضمني بوجود أجناس أدبية وأهميتها في التكوين النصي والقراءة. ولكنه، في الآن ذاته، لا يصدر عن نظر يُسَلم بمعيارية الجنس الأدبي الجمالية، بل عن نظر يعتبر الجنس الأدبي مفهومًا متغيرًا ومفتوحًا يسمح بالتغير والتداخل.

وبالنظر إلى ما سلف، يتبين أن ثمة اعتراضًا على مقولة الجنس الأدبي من خلال افتراضين اثنين: يتمثّل الأول في اعتبار القول بثبات الجنس الأدبي قولًا بالجمود الذي لا حركة معه، كأن ثبات الجنس الأدبي ينفي سمات التغير والتحول. ويرى الافتراض الثاني أن التحول إنما يقع دفعة واحدة، وأن نصًا أدبيًا ما يمكن أن يؤسس من ذاته جنسًا أدبيًا جديدًا.

---

(1) رينيه ويليك، **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، رقم السلسلة، 110، الكويت، 1987. ص376.

(2) عبد الملك مرتاض، «نظرية التقويض، مقدّمة في المفهمة والتأسيس»، **مجلة علامات في النقد**، المجلد العاشر، ج.34. 1999. ص278.

(3) محمد برادة، «مقدّمة لترجمة مقال ت. تودوروف: أصل الأجناس الأدبية»، **مجلة الثقافة الأجنبية**. بغداد. 1982.

أما الافتراض الأول فيمكن القول إن ما يصحّ في المعاني والقوانين المأخوذة على وجه الإطلاق، لا يصحّ في غير ما نسب إلى المطلق، فالجنس الروائي ليس جوهرًا مثاليًا ومتعاليًا كما تذهب إلى ذلك النظريات الأنطولوجية، وإن كان يتصف بالثبات. والمقصود بثباته أنه يقع بالنسبة إلى سواه من الظواهر والأساليب الأدبية في أدنى درجات التحول والتغير، وما ذلك إلّا لأنه يُعتبر معيارًا سياقيًا تُذْعِنُ له تلك الظواهر والإمكانات التعبيرية فيما يتطرق إليها من تغير وتلون، بل يَحملها الجنس الأدبي على التغير إذا كانت غير ملائمة لما يقتضيه سياق الجنس الأدبي من محددات وشروط.

ويُقصد بجنس الرواية جملة من الثوابت الأسلوبية والجمالية والمرتكزات السياقية الغالبة في أي نص روائي، والمتحكمة في الإمكانات التعبيرية والجمالية الموظفة، استقرت عبر تراكم نصوص الرواية باختلاف أصنافها وأشكالها. وعلى هذا الأساس، يكون الجنس الأدبي ثابتًا بوجه واحد ومتغيرًا بوجهين اثنين، فهو ثابت لأنه معيار تذعن له التحولات الأسلوبية والتشكلات الفنية المختلفة حتى تحقق قيمها الجمالية، إذ من دون استقرار معيار الجنس الأدبي تفقد تلك التحولات الجمالية مرتكزاتها وتنفلت عن سياقها الجمالي بموجب التحول المطلق للجنس الأدبي وعدم استقراره.

أما من جهة أنه متغير، فلأنه، أولًا، يدفع إلى تغير التحققات النصية الممتثلة لأصوله ومكوناته، وكل دافع إلى التغير متغيِّر. وثانيًا، لأن تغيره يرتبط بالتغير الموجه للنصوص التي تستند إليه، بحيث لا يظل النص تكرارًا للنموذج التجنيسي الذي تُكوِّنه طبقةٌ من النصوص التي يُفترض أنها سابقة في الوجود والتحقق فحسب، ولكنه يجمع بين تكرار النموذج التجنيسي والعدول عنه في الوقت نفسه. فعلاقة الجنس الأدبي بتحققه النصي شبيهة بالعلاقة التي يُحتمل أن تقوم بين اللغة والكلام، وذلك ما يذهب إليه «هيثر دابروHeather Dubrow» حين يقول: «ينبغي أن نقرأ الأعمال في علاقتها بالنسق الذي تقع فيه، تمامًا مثلما ينبغي أن نفسر كل التلفظات اللغوية وفقًا لقواعد لغتها»[1].

وأهم ما يمكن أن نخلص إليه من هذه المماثلة بين اللغة والجنس الأدبي من جهة، وبين الكلام والتحقق النصي من جهة ثانية، أنها تبين ضرورة وجود مقولة الجنس الأدبي ومعياريته، لكي يتحقق الإبداع الأدبي الجديد.

ـ وأما الافتراض الثاني فيرى أن تغير الجنس الأدبي يقع دفعة واحدة، وأن كل

(1) عن: خيري دومة، **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960 ـ 1990)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998. ص30.

نص أدبي جديد قادر على تجاوز جنسه واقتراح جنس جديد. وإذا كان ذلك يبدو ممكنًا في الأحداث والسياقات الفجائية باعتبار أننا لاندرك أسبابها البعيدة، فإنه لا يصحّ فيما نحيط علمًا بـ«أسبابه» وخصائصه ومقوماته. والجنس الأدبي هو مجموعة من الخصائص التكوينية التي نعلم أنها تنبني على مقومات جمالية وأسلوبية خاصة، استقرت عبر تراكم تحققات نصية عديدة.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن تغير الجنس الأدبي سواء كان شاملًا لجميع مكوناته أم كان مقتصرًا على بعضها لا يقع دفعة واحدة، ذلك أن التغيير الشامل والمفاجئ يدلّ على الانقطاع الكلي أو الانشطار النوعي عن هذه المكونات. أما التغير الجزئي المباغت أو ما يُصطلح عليه بـ«تداخل الأجناس» أو «الكتابة عبر نوعية»، فهو مشوب بمزالق إبداعية واضحة، إذ إن تعطيل الصورة الروائية واستبدال الصورة الشعرية بها في جنس الرواية، على سبيل المثال، لا قيمة لهما ما دامت الصورة الشعرية لا علاقة لها بالمكونات التجنيسية الأخرى من حيث طاقتها الشعرية، لأن قيمتها الجمالية إنما تتجلى في مناسبتها لتلك المكونات الروائية، وحظها من الطاقة السردية.

وإذا كان «ميخائيل باختين ـ Mikhail Bakhtine» ممن وضع نظرية التقعيد الأسلوبي للنص الروائي، فإنه حذّر من خطورة الاقتصار على المستوى اللغوي المباشر في دراسة الملفوظ الروائي، تلك الخطورة التي وقعت الأسلوبية في مزالقها حينما أغفلت خصائص الجنس الروائي الكلية والشروط الموجهة لشاعرية اللغة في الرواية.

ويرى «باختين» أن الرواية تتركب من مجموعة أصوات متدافعة وملفوظات متخيلة مستوحاة من آفاق متباينة ومتناقضة، ومن سجلات لغوية متداخلة. وتصهر الرواية هذا التنوع والتعدد في تركيب منظم ومتراص يجعل المتفاوت والمتناقض سبيكة مُفَرَّعة. ويُعد التشخيص اللغوي أهم مكونات هذا التركيب النصي واللغوي للرواية، بحيث يصبح الكلام خارجه مجردَ ظاهرة طبيعية لا تنتمي إلى عالم الرموز[1]. يقول « باختين»: «إذا كان موضوع الجنس النوعي هو المتكلم وما يقوله، فبالإمكان أن نصوغ الإشكال الأسلوبي المركزي للرواية في أنه إشكال التشخيص الأدبي للغة وإشكال صورة اللغة»[2].

ويبرز التشخيص الأسلوبي للغة في توجّه الرواية نحوالتقاط اللغات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل في نسيجه مولدة «لغة أخرى»، تجسد بذورَ تعامل جديد مع

(1) ميخائيل باختين، «مسألة النص»، ترجمة علي مقلد، **مجلة الفكر العربي**، ع.36، 1985. ص41.
(2) Mikhail Bakhtine. **Esthétique et théorie du roman**. Ed. Gallimard. Paris 1978. p156.

اللغة، كما تتوجّه الرواية نحو تهجين نسيجها النصي، من خلال المزج بين لغتين داخل ملفوظ واحد[1]، تكون العلاقة بينهما غير متكافئة، إحداهما مُشَخِّصَة، وأخرى مُشَخَّصَة، وتتخلق عن هذا المزج صورةُ لغة ضمن نسق تكويني متكامل. وهذا يقتضي منهجيًّا افتراضًا يتمثّل في اعتبار لغة المحكي الروائي علامة دالة على شاعريته، ومصدرًا لها في الآن ذاته.

وإذا كانت مقاصد «باختين» الأسلوبية والجمالية لم تسمح له بمعالجة مباشرة لإشكال شاعرية المحكي الروائي وفق معايير جمالية مشروطة بالجنس الأدبي، فإنَّ تماسك تصوره النظري ينير المسلك التحليلي للظفر بما لم يتمَّ تشغيله من خصائص الكلام الروائي وتشخيصاته النوعية التي تخلق من مواد مرجعية وغير لغوية عالمًا أدبيًّا.

لكن إذا كنا مع «باختين» نُسلم بانفتاح الرواية وتحولها المستمر واستيعابها أجناسًا ولغات أدبية متفاعلة، وكان من شأن هذا أن يعكس مظهر التخلل[*] الأسلوبي والتكويني، فإنه لم يمنع من أن يحتفظ وضعُ الرواية بخصوصية متميزة في تصور «باختين». فالرواية كما يرى لا تتعامل مع هذه الأجناس الأدبية واللغات بصفة مطلقة دومًا، وإنما تسعها لتنحت منها لغتها الخاصة التي تقوم على التعدد اللغوي الموجَه قصديًّا نحو تعدد الأصوات وخلق لغة سردية جامعة. وتسهم هذه اللغة في تحديد شكل الرواية بأكملها[2]، من حيث البنى التركيبية وتشخيص مظاهر الواقع، وتأتلف من ثم ضمن تحقق سردي يضمن للرواية حواريةً تلتقي فيها جميع الأوعاء المتقلبة والمتصارعة، بحثًا عن رؤية العالم أو نظام مدلولات في تركيب واحد. ولعلنا لا نجافي هذا المنطق التحليلي إذا قلنا إن التكوين السردي هو القانون الأساس الذي يُجنس المحكي الروائي ويجعله يمتلك قوانينه النوعية التي تضمن له التحول مع بقاء الصور اللغوية المشروطة بجنسها الأدبي.

وعلى هذا النحو، فالجنس الأدبي على الرغم من ثباته بموجب وظيفته التكوينية، يتغير لأنه يحمل كل ما يَرِدُ عليه ويذعن له من سمات فنية وعناصر صورية مهيمنة على التبدل، وفق مقتضياته الأسلوبية والجمالية، الأمر الذي يضفي عليه صفة الحيوية.

(1) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة. دار الأمان. الرباط. 1987. ص108.

(*) يعني مفهوم «التخلل» عند «م. باختين» جملة خصائص أسلوبية وتكوينية وموضوعاتية تمسّ الجنس الأدبي وتجعله يفقد صفاءه باستضافته مكونات أجناس أخرى.

(2) M. Bakhtine. **Esthétique et théorie du roman.** p141.

ومفهوم الجنس الأدبي القائم على جدل الثبات والتحويل قريب من مفهوم «التجنيس» الذي وظّفه «ج. م.شيفر J.M. Schaeffer.»[1] واعتبره مكونًا نصيًا قادرًا على استيعاب مقومات تجنيسية جديدة تنحتها النصوص الإبداعية المتميزة.

وتُعد الرواية بما هي جنس أدبي نثري جنسًا لغويًا بامتياز، وهذه الصفة، هي حصيلة جملة مقومات تَنْتُجُ عن قدرة المحكي الروائي على صوغ تشكلات لغوية يَشرط التجنيسُ مكوناتها وسماتها، بحيث تستمد منه ماهياتها وحدودها القصوى، ومن ثم لا يسع المحكي الشاعري والصوفي بكل قسماته ومراتبه إلَّا تحريك الحيوية السردية على اختلاف طرائقها. وإذا كان الاعتبار التجنيسي من منظور الإنشائية يتيح «ملاحظة وجود قاعدة ما، يمكن أن يكون العمل الأدبي قابلًا لأن يُعَلَّلَ من خلالها»[2]، حينما ترصد القراءة مكونات النص الروائي وصيغه؛ فإن التوسل بهذه القاعدة في قراءة المحكي الشاعري والصوفي، يُترَك ويتمُّ تعميم معايير الشعر النوعية من مجاز وانزياح، كأن جنسَ الشعر وكيل الشاعرية في كل الأجناس الأدبية الأخرى ومحدد لصيغها وتشكلاتها الجمالية.

لذلك، فاقتراح مفهوم التجنيس إنما يتوخى تجنبَ مزالق التعميم وتقدير شروط الجنس الأدبي واستدعاء طاقته في صياغة المكون الجمالي. غير أن العمل بهذا المفهوم لا يُقصد به التصنيف فقط، ولا البحث في أوضاع النصوص الاعتبارية ونوع علاقتها بالنموذج، كما لا نعني به القيود الصارمة على حرية الكتابة، وإنما نُشغِّل مفهوم التجنيس باعتباره وظيفةً نصية وسياقًا نوعيًا لتكوين شاعريات المحكي الروائي بوصفها محصلة التساند والجدل بين المكونات والسمات الأسلوبية للجنس الروائي والعناصر الصورية المهيمنة في النص.

إن التصوير الصوفي طاقة شاعرية تُستثمَر انطلاقًا من التكوين الأسلوبي الخاص الذي يخضع لمرتكزات السياق النوعية. ويُفترَض أن الغاية المتوخاة من ذلك التشكل الأسلوبي والسياقي وضعُ المتلقي إزاء صور روائية تَستوعب كل اقتضاءات الجنس الأدبي الذي تتشكل في سياقه وتنهل من مكوناته وسماته الجمالية ما يُمكِّنها من استثارة معايير القراءة النوعية.

ولبيان هذا الافتراض الجمالي ننتقي نماذج من نصوص «نجيب محفوظ» الروائية تتباين من حيث سماتها الأسلوبية وأجواؤها الواقعية والإنسانية، ولكنها في الوقت نفسه

---

(1) J. M. Schaeffer. (du texte au genre). In **Potique**. N° 53.1983.

(2) T. Todorov. **Introduction la littérature fantastique**. Ed. Du Seuil 1970.

لا تخلو من صور صوفية وظيفية. ولعل ذلك يُعزى إلى شدة اهتمام «نجيب محفوظ» بموضوع الدين والشخصية الصوفية. وتلك عناية ظلت راسخة ومطردة في إبداع الكاتب بسبب اتساع رؤيته الفنية وشمولها صور النفس والروح المستندة إلى قيم المجال التداولي الدينية والسلوكية. وقد تمكنت تلك الرؤية الفنية من التغلغل في تكوين الشخصية الإنسانية وخباياها وبواعث أفعالها ومواقفها.

ويمكن أن نتبيّن، بإيجاز شديد، صورًا صوفية وروحية ضمن تكوين إبداع «نجيب محفوظ» الروائي في وجوه متباينة، نوجزها فيما يأتي:

ـ يُسهم أحد تلك الوجوه في تكوين الشخصية الروائية من حيث جانبها الديني، ويسند وظيفةَ نحت ملامحها الإنسانية من دون أن تستقل بمعنى محدد في ذاته. إن هذا الوجه يضفي على الصورة الكلية للشخصية الروائية بعدًا إنسانيًا وواقعيًا ما كان ليتحقق لو أُسْقِط، فبه تستكمل صورة الحي الشعبي في الرواية الواقعية، مثل «الشيخ درويش» و«رضوان الحسيني» في رواية «زقاق المدق»[1] والشيخ «متولي عبد الصمد» في رواية «بين القصرين»[2].

ـ لكن في نماذج روائية أخرى يتمّ تجاوز حدود إسهام العنصر الصوفي في تجسيد الشخصية الدينية ليتكفل بتصوير بعض قُوى التدافع الفكري والقيمي في سياق تكوين مضامين النص الروائي وصوره، حيث يتبلور هذا الوجه الصوفي في صور شخصيات إنسانية ونفسية فريدة مثل «عامر وجدي» في رواية «ميرامار»[3].

ـ أما الوجه الثالث فيقترب من صورة الصوفي الذي تسمو به رؤيته المثالية وتستنكف به عن الدخول في صراع العصر وقلقه، ويصبح تصوفه مهربًا وعزاء. ذلك ما نتمثّله في رواية «اللص والكلاب»[4]، حيث تجسد شخصية الشيخ «جنيدي» موقف انسداد الحوار وانعدام اللغة المشتركة بينه وبين شخصية «سعيد مهران». فالشيخ ثابت عند مقولة «توضأ واقرأ»[5]، يكررها ويراها علاجًا لكل داء. و«سعيد» المقروح يلتجىء إليه شاكيًا، وفي شكواه يلفح التوعد وتُضمَر الكراهية. وعلى الرغم من تعاطف الشيخ معه، فإن ذلك ظل مقترنًا باستعلاء لغته وغموض رموزه واطمئنانه المتعالي عن توتر «سعيد»

(1) نجيب محفوظ، **زقاق المدق**، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).
(2) نجيب محفوظ، **بين القصرين**، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).
(3) نجيب محفوظ، **ميرامار**، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).
(4) نجيب محفوظ، **اللص والكلاب**، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).
(5) نجيب محفوظ، **اللص والكلاب**، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

الجامح من مشكلات نفسية وإنسانية قاسية عقب خروجه من السجن. ولذلك لم يشف الشيخ غليلَ ضياع «سعيد» وحيرته، فلا المسدس بقادر على إصابة الهدف ولا بصيرة الشيخ بقادرة على إطفاء نار الانتقام وترشيد الخلاص.

- ويتعين الوجه الصوفي الرابع في صور إنسانية رقيقة تشعّ في تكوين النص إشعاعًا رمزيًا وتتكفل بنسج رؤية كلية للمسيرة الإنسانية وتحبك قصة تَطلّع الإنسان إلى السماء. ونمثل لذلك برواية «ملحمة الحرافيش»[1]، حيث الجو الروحي والصوفي الشفيف لنشأة شخصية «عاشور الناجي»، وقدرة الذات على الرؤية الشاملة واللوذ بـ «التكية» والتجاوب الروحي مع أناشيدها والتفكر الطويل فيما وراء أسوارها. كل ذلك دمغ «ابن الحارة» بعالم الغيب وبكل ما ينطوي عليه من أسرار وخفايا النفس الإنسانية.

ولكن افتراض التشكيل الروائي للعنصر الصوفي وفق نسق محددات الرواية النوعية والسياقية لا يعني انتفاء أنماط أخرى من التشكل ما دام التصوير الصوفي في نسقه الأصلي يمعن في أسلوب بذل الروح وتجلّي الوجدان الخالص إلى درجة الغموض واللاتناهي. وبناءً على ذلك نلفى في نماذج روائية أخرى ضوابط متباينة للجدل بين العنصر الصوفي المهيمن ومكونات الرواية وسماتها النوعية كما سنرى في البابين الثالث والرابع من هذا الكتاب.

تلك إذن، محاولة أردنا بها أن نضع الشاعرية الصوفية في سياق إشكالاتها النصية والجمالية، فافترضنا أن للتصوير الصوفي من الإمكانات الأسلوبية والروائية ما يُقْدِره على تلوين المقومات الشاعرية بالإدهاش والخصوصية والغموض، الأمر الذي يدفعنا إلى التفكير في إمكانات وحدود تساند تلك السمات التكوينية مع سياق الجنس الروائي ومكوناته. ذلك أن التصوير الصوفي يستقصي تجليات الوجدان الخالص إلى درجة اللاتحدد والإبهام واستيهام أحوال الغيب. وفي هذا الصدد تَبين لنا أن بلاغة التكوين الصوفي تمعن في التوسل بالمجاز «الباطني» الذي يدفع الصور إلى التقلب مع تقلب الأحوال الوجدانية ومقاماتها، ويحصر سياق فعاليات التلقي في سلوك تجربة تلك الأحوال والمقامات من جهة ثانية .

وهكذا أدركنا أننا نروم الخوض في مأزق نقدي وجمالي آخر، وأن إمكان التساند بين المكون الصوفي وسياقات الجنس الروائي إشكال جمالي لا يخلو من المغامرة. لذلك توخينا سلوك سبيل الحرص والتريث في التسليم بأي مكون تصويري مهيمن يؤدي

(1) نجيب محفوظ، **ملحمة الحرافيش**، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د.ت).

إلى امِّحاء حدود الجنس النوعية ودروسها، حتى نتجنب مزالق الاعتراض على مقولة الأجناس الأدبية وتمايزِ أساليب صورها النوعية.

ولا يخامرنا الشك في أن محاولتنا لضبط جانب من معايير المحكي الشاعري والصوفي في الرواية العربية، ستُسهم بنصيبها المتواضع في استنهاض همتنا النقدية لكسب خبرة جمالية قادرة على تمييز الفوارق النوعية لأساليب الصور وتفاصيلها البلاغية المختلفة.

# الباب الثاني

# ضوابط المحكي الشاعري وسماته

## الفصل الأول

# شاعرية إيقاع المفارقة: صور الاشتباه

**أفراح القبة: نجيب محفوظ**

إنَّ كل عمل روائي تكوين سياقي لتشكلات أسلوبية جزئية تكشف في وشائجها المتعددة عن جانب من كنه الوجود الإنساني في موقف مشحون بالصراع. وبقدر ما يوفَّق الصوغُ الفني في تمثيل ذلك الصراع دراميًّا ويقترب النص من مستوى النضج ليصبح فسحة لتفتح محتويات الروح الإنساني؛ تتهيأ شاعريته للتشكل والتحقق، ويقتدر على التجذر واستمالة التلقي. غير أن التكوين الجمالي لنصوص روائية في سياق ثقافي وتداولي ينتمي إلى مرحلة زمنية يُسهم بقوة في تكييف شروط القراءة وسياقها، ويركب قنوات تلق يمتد فيها النص الروائي، فيتأطر ضمن تمثّلات عدة صادرة عن منازع تحليلية متباينة التصورات والشرعات الإجرائية.

ومما لا شكّ فيه أن إبداع «نجيب محفوظ» الروائي يُعدّ أكثر الأعمال خضوعًا لمثل تلك القراءات ومقاصدها: فمن تقويم تفاضلي يسم ذلك الإبداع بالنمطية والحساسية التقليدية[1] إلى قراءة إيديولوجية وسياسية[2] إلى تحليلات إنشائية ولغوية[3] واستقصاءات دينية وروحية[4] ونعتقد مبدئيًّا أن تلك المنازع التحليلية وإن أفضت إلى محصلات نظرية وذهنية لا تخلو من مزالق؛ فإنها تستنهض الناقد الأدبي إلى أمرين:

1 ـ الإيمان بأن هذا التعدد في مقاربات نصوص «نجيب محفوظ» دليل على قدرة تلوّن تشكلاتها الأسلوبية وسعة أبعادها الجمالية والإنسانية.

---

(1) انظر:
ـ صبري حافظ، «جماليات الحساسية والتغيير الثقافي» .فصول المجلد 6، ج2، 1986.
ـ إدوار الخراط، «الحساسية الجديدة»، مقالات في الظاهرة القصصية. دار الآداب. بيروت ط1، 1993.

(2) سماح إدريس، المثقف العربي والسلطة، دار الآداب، بيروت، الطبعة1،. 1992.

(3) بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، الطبعة1،. 1986.

(4) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، دار مصر، (د.ت).

2 ـ البحث عن إمكانات استكشاف المعيار الناظم لذلك التعدد والتشعب وضبط المكونات والسمات الجمالية لأداء أساليبها الشاعري.

ولتحقيق ذلك نتصدى لدراسة رواية «أفراح القبة»[1] التي وجدناها من أكثر روايات «نجيب محفوظ» استيفاءً لتلك القيم الجمالية والإنسانية وتحقيقًا لأداء شاعري نوعي تقتضيه أسلوبيًّا حيوية التساند بين مكونات النص الروائي وسماته. لذلك فإن ما نتوخاه من ضبط مقومات الشاعرية في النص لن يتأتى بتعقب قوالب المجاز الضيق، بل يتحصل باستيعاب وظائف التصوير الروائي وسماته النوعية.

تتميز رواية «أفراح القبة» بتكوينها الدرامي المعتمد على السرد الجوّاني من خلال أربع شخصيات أفرد لها «نجيب محفوظ» مساحات نصيّة شبه متقاربة ومتزامنة. والرواية في تعدد محكياتها تلك لا تتحول من نقطة في الزمن تمثّل البداية وتمتد إلى نقطة تالية تمثّل زمنًا آخر، ولكننا نظل نتقدّم ثم نعود ثانية وثالثة ورابعة إلى الوراء لنبدأ من نقطة البداية ومع الحكاية ذاتها.

## 1 ـ التزامن السردي والمفارقة

يؤثر إبداع «نجيب محفوظ» الإيقاعَ التزامني للتعدد السردي، وذلك لتشكيل التعارض الصوتي وتوليد دلالة النص وتحبيك احتدام المواجهة والصراع بين الشخصيات الناتج عن توتر القيم التي تعبّر عنها. ولأن هناك خطًا دراميًّا واحدًا يمتد ويقوى مع كل سرد، يتمكن التكوين النصي من تركيب التوتر بإحكام وحيوية، فيستثير لدى المتلقي صورًا ذهنية تستحوذ على تمثّله حتى تكتمل شاعرية التحبيك الشامل. وبذلك تتدرج المحكيات الأربعة، بما ينشأ بينها من تفاعل وتقابل وروابط دائرية تتقاطع داخلها الحكاية ونقيضها، في الكشف عن صورة الصراع الكلية في الرواية.

يقوم إيقاع التزامن السردي في النص على تنظيم فواصل موجودة بين وحدات العمل بواسطة خطة التكرار المتنوع. ذلك أن تكرار العناصر يؤدي إلى تكون علاقات جديدة لصور جديدة، فَتُحدِثُ إيقاعًا من خلال تلاقيها وتقابلها وتشكلها[2] ولكن ما يُسهم بقوة في نسج

(1) نجيب محفوظ .أفراح القبة، دار مصر، (د.ت).

(2) مصطفى عبد الرحيم محمد، **ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص30.

* مثل المفارقات الزمنية والتقطيع والارتجاع والاستباق، انظر:

- Gerard Genette, Figures II. Ed Seuil/Poétique. Paris 1972. P78-90-105.

إيقاعية التكرار المتنوع قدرة النص على تركيب منظورات جوانية تتناوب الحكي بخطة محكمة تحرص على إقامة تقابلات بينها. وقد اقتربت تلك الخطة من تشكيل وجوه من واقعية الرؤية، ذلك أن كل منظور يرمي بظلاله على الآخر طالما هو أبرز منه في موقف معين، وتضيء تفاصيله زوايا مُعتَّمةٍ لنطلّ بواسطتها على العوالم الداخلية للشخصيات. وعلى هذا النحو يتأكد أن التكرار المحكم للمحكي الواحد وفق منظورات متباينة يجسّد أقوى مظاهر الاشتباه الشاعري في النص ويَدفِقُ حيوية متميزة في التصوير تجعله قادرًا على التلون مع تلون المنظورات ومؤثرًا في سياق القراءة ووجوه فعاليتها.

إن الإيقاع في رواية «أفراح القبة» لا يحاكي الصور التقليدية التي تعرض الأحداث بطريقة لا تنأى في الغالب عن صور الإيقاع الزمني المعروفة[1] بل يعتمد على توظيف إيقاع تقاطع المنظورات في ضرب من التشكل الخاضع لتيار وعي الشخصيات وعقدهم النفسية.وقد أضحى قياس زمن هذا الإيقاع بالغَ الصعوبة لأنه مشكّل في عدة دوائر ترتبط بعمق صور اللحظات الزمنية وانعكاسها على الشخصيات وتكوينها النفسي، ولأن إيقاع التزامن أكسب اللحظة الواحدة كثافة مكانية، إذ تصبح متعددة السمات وتتداعى عليها الرؤى من كل جهة، كأننا نراها من زوايا مختلفة وفي أضواء وبأحجام متباينة، مما سكب الإيقاع الكلي في لون من التحبيك المفارق الشامل.

وتمثّل المفارقة بدرجاتها وتنويعاتها المختلفة أبرز المكونات الشاعرية في النص، لأنها تعادل في أدائها الوظيفة نفسها التي يقوم بها المجاز. وهي مجاز نوعي يخلق في فاعليات القراءة مسافة للقياس بين الظاهر والمضمر ويُسهم في تنويع تشكلاتِ السرد وفي توجيه الأحداث، بل إن المفارقة تملك قدرة تكوينية نابضة بالحيوية على تشكيل صور التنافر والانهيار والإخفاق، إذ نجد ظاهر الحياة وباطنها على خلاف كامل مع بعضهما[2] وتروم المفارقة بتشكلاتها السياقية المتنوعة أداء وظائف مختلفة ومتعاضدة مع وظائف الإيقاع التزامني وصور محكيات الشخصيات الأربع (طارق رمضان ـ كرم يونس ـ حليمة الكبش ـ عباس كرم يونس).

ويُعدّ الاشتباه نواة تَشكل تلك المحكيات وتشعبها، وهو وليد اختلاف الواقع عن التخييل والتداخل بينهما في الآن نفسه. ذلك أن «عباس كرم» الشغوف بعوالم المسرح

(1) د.سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 106.

(2) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص5.

اندفع إلى كتابة مسرحية مثيرة، يستوحي فيها تجربة قاسية وملتصقة بحياته وبذاكرته، ويفضح فيها حياة عائلته ومحيطه الفاسد المتمثّل في أعضاء الفرقة المسرحية التي ينتمي إليها أبواه، فيكشف فساد أبيه وقوادته وعهارة أمه واستبداد أفراد الفرقة وانحلالها (طارق رمضان ـ سرحان الهلالي....) وينهي «عباس كرم» مسرحيته بمحاكمة أبويه واختيار الانتحار إنهاءً لحياته. لكن الحكاية في الرواية، بخلاف، المسرحية لم تنح المصير نفسه، بل سمحت لكل شخصية بالتعبير عن رأيها وإبداء موقفها من المسرحية وأحداثها وصور شخصياتها. كما عدل المحكي الروائي بشخصية «عباس كرم» عن مصير الانتحار.

هكذا يتبين أن الاندفاع إلى الكتابة عن صدمة الذات المبدعة في محيطها الخاص يؤدي إلى مآزق إبداعية وإنسانية وينسج تجادلًا نصيًّا متشابكًا تتباعد داخله العناصر وتنفرط ثم تلتقي وتلتحم من جديد ملغية الحدود بين الواقع والمتخيل وبين الموت والحياة وبين الحلم والحقيقة. وتلك وضعية اشتباهية نتوخى الاقتراب منها من خلال صور المحكيات الأربعة.

## 1 ـ 1 ـ محكي الحقد والهزيمة

إنه المحكي الأول في نصّ الرواية الذي يجسّد منظور شخصية «طارق رمضان» للأحداث والمواقف وتأويله لها. وقد انطلق هذا المحكي مع بداية إدراك الشخصية لمضمون المسرحية. ذلك ما تكشفه صورة أثر قراءة المسرحية في نفس «طارق رمضان»:

«سبتمبر، مطلع الخريف، شهر التأهب والتدريب. صوت سالم العجرودي المخرج يتدفق. يتدفق في حجرة المدير المغلقة النوافذ المسدلة الستائر. لا صوت يتطفل عليه إلّا أزيز خفيف يندّ عن جهاز التكييف. صوته يمرق في إطار صمتنا اليقظ قاذفًا بالصور والكلمات. نبراته ترق وتخشوشن، تتلون بشتى الأصباغ، محاكية أصوات الرجال والنساء. قبل ترديد أي حوار يرمق صاحب الدور أو صاحبته بنظرة تنبيه ثم يسترسل. وتنبثق الصور من واقع ثقيل صلب يجتاحنا بصراحة مرعبة. يجتاحنا بتحد مخيف. سرحان الهلالي المدير يجلس على رأس المائدة المستطيلة المكللة بالقطيفة الخضراء. يجلس كحارس صارم. يتابع التلاوة بوجه جامد هادىء قابضًا على سيجار الدينو بشفتين ممتلئتين. يحدق بوجهه الصقري في وجوهنا المشرئبة نحو المخرج. يصادر بجديته البالغة أي مقاطعة أو تعليق. يتجاهل انفعالاتنا المتوقعة ويدعونا بصمته البارد إلى تجاهلنا أيضًا. ألم يدرك الرجل معنى ما يلقى علينا؟ الصور تتماوج أمام مخيلتي مخضّبة بالدماء والوحشية. أريد أن أتنفس بكلمة أتبادلها مع أحد. سحابة الدخان المنعقدة في الحجرة

تزيد من غربتي.. أغوص في الرعب وأحيانًا ألتصق بنظرة بلهاء بالمكتب الفخم وراءنا أو بصورة من الصور المعلقة. صورة درية وهي تنتحر بالأفعى. صورة إسماعيل وهو يخطب فوق جثة قيصر. ها هي المشنقة تتخايل لعيني. ها هي الشياطين تتبادل الأنخاب»[1].

يصور هذا المقطع حدث جلسة قراءة المسرحية والتدريب عليها في مكتب مدير الفرقة «سرحان الهلالي»، ويستهل بتعيين فضائي معتاد «سبتمبر، مطلع الخريف، شهر التأهب والتدريب»، وحجرة مدير الفرقة. وتخلق قراءة المخرج «سالم العجرودي» فصولَ المسرحية ومشاهدها تلقيًا مزدوجًا، الأول اعتيادي، والثاني نفسي. وتجعل سرد «طارق رمضان» في هذه الصورة ينشطر بين العمق الحسي والعمق النفسي. وقد حكم هذه النقلة الأسلوبية من حدث يومي واعتيادي إلى حدث نفسي مفعم بالرعب، نوعُ علاقة «طارق رمضان» بالمسرحية التي ألفها «عباس كرم». وهذه العلاقة تتحول مع جملة «وتنبثق الصور من واقع ثقيل صلب» من البعد الفني إلى البعد الشخصي أو الذاتي، فينحبس السرد الأفقي وتلتفت الصورة إلى حالة نفسية متوترة تتملك «طارق رمضان» بمجرد ما ينبثق تنامي الصور، بثقلها التراجيدي، من واقع مخصوص ومجتاح، وتنحت تخيلًا مرعبًا ومخضبًا بالدماء والوحشية. في انبثاق هذا الوضع التراجيدي المبهم يضيق فضاء مكتب المدير إلى حدّ الإحساس بالاغتراب والاختناق. غير أن الصورة تلزم القارئ التمعن في العلامات النصية ووظائفها الراجحة لكشف عمق الامتداد النفسي الملتفت إليه.

إذا كان السرد يوجّه القارئ إلى فهم الجملتين الموصولتين في الصورة باعتبارهما دالتين على مطلق الجمع والاشتراك: «أغوص في الرعب» و«وأحيانًا ألتصق بنظرة بلهاء بالمكتب الفخم وراءنا»، ما دام عطف المحمولين يدلّ على تناظر محتوياتهما وعلى واقعة من الصنف ذاته، فإن القارئ يغدو إزاء اختيارين لا مكان بينهما للتماثل أو التفاضل: «ألتصق بنظرة بلهاء». «أو بصورة من الصور المعلقة». إن إمكانية الاختيار هنا إيهام وتضليل، لأن القراءة مدعوة لتقدير قيمة الإمكانات الأسلوبية المتباينة تقديرًا متماثلًا، يُركب الصورة في تجاه كشف عمودي متدرج للهاجس النفسي وتدقيق تجسيده من خلال إثراء صورة بصورة. وما دام قصد السارد الاستغراق في تشخيص الامتداد النفسي الذاتي، فإن تفصيل عدد «الصور المعلقة» وتعبيراتها أوفى بتأدية المراد. لذلك يصبح الركون إلى اللغة البصرية وعناصر فضائها المُسطح تدرجًا مرحليًّا نحو بيان الصورة المرصودة .

ينتقي السارد من الصور المعلقة صورتين تجسدان مشهدين مسرحيين مفعمين

---

(1) نجيب محفوظ، أفراح القبة، ص 106 .

بدرجة توتر تراجيدي قوي: «صورة ذرية وهي تنتحر بالأفعى. صورة إسماعيل وهو يخطب فوق جثة قيصر»[1] فيتعمق حضور الموت في الصورة ويمتد مرة أخرى في موقف عقاب على جريمة: «ها هي المشنقة تتخايل لعيني». وفي جو مفارقة وتشفّ، يثير موقفٌ آخر موازٍ، استفزازَ السارد وغضبه: «ها هي الشياطين تتبادل الأنخاب».

بيِّن أن الصورة من طينة صور روائية مفعمة بمخلفات صراع ماحق ومجنون، يُخَلِّق فيه موضوع الموت غير الاعتيادي معنى إنجازيًّا قادرًا على كشف الانعطاف الحاد في حالة «طارق رمضان» المتوترة. غير أن الاكتفاء، في هذا الصدد، بالاستئناس بالتسويغ البلاغي والتعويل على موسوعة التلقي المعرفية والقيمية من دون غيرهما من الإمكانات الجمالية المتاحة، من المكونات السياقية، لا يوصلنا إلى ما تنهل منه الصورة المرصودة شاعريتها .

إنَّ «طارق رمضان» ممثل بالفرقة محكوم بهواجس الفشل، فاسق، لديه طاقة شر وحقد كبيرة تجعله يحلم بتدمير العالم، ويرى أن صراعه الأكبر ضد «عباس كرم» مؤلف المسرحية وغريمه الذي انتزع منه عشيقته «تحية» وتزوجها ولما ماتت اتهمه «طارق» بقتلها.

إنَّ ما تتضمنه الصورة من مناجاة ذاتية مشحونة بالحزن والألم قد حرّك كوامن الذاكرة المبأَّرة بعمق داخلي رغبةً في الانتقام من العدو والتنكيل به:

«فاض قلبي بالغضب والمرارة. وانتشرت أحزان الماضي كالدخان بكافة هزائمه وآلامه.. إنها فرصتي للتنكيل بعدوي القديم»[2].

ويتخلل السردَ ارتدادٌ زمني إلى أحداث ومواقف تمثّل بؤرة الحقد والحزن والهزيمة في ضمير «طارق رمضان»:

« ـ من أدراكَ بهذه الأسرار!

ـ عفوًا سنتزوج!»[3].

يمكن إرجاع عملية إرصاد هذا المقطع الحواري الذي يشكّل وحدة نصية تبدو مستقلة بذاتها في صيغة المعروض المباشر، إلى تلك العلاقة البنائية بين الحكاية

---

(1) إشارة إلى يوليوس قيصر غريم أنطونيوس وعشيق كليوباترا، كان سبب معاناة غريمه النفسية، أنطونيوس الفارس الذي يلقى الهزيمة على يد صبي محدث ومبتدئ في مجالي الحرب والسياسة .

(2) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 9.

(3) المرجع نفسه، ص 9 ـ 20.

والسرد، المتجلية من خلال عملية تفكيك المقطوعات السردية والحوارية وتشذيرها[1]. إن سمة التقطع السردي الناتجة عن قدرة السارد على «إلغاء الحدود بين الأزمنة»[2] وتحيين الصورة الصوتية المباشرة في غير سياقها التخييلي الممتد، تستَنُّ منطقًا مغايرًا يقوم على الجدل وترجيع الأصداء بصورة واهنة، ولا تعتمد على حالة شخصية «طارق رمضان» النفسية فحسب، وإنما تعود إلى اختيار جمالي في التكوين السردي عند «نجيب محفوظ». فما دام يستحيل وجود محكي من دون سارد يضطلع بوظيفتي المراقبة والسرد، وما دام لا يمكن للأحداث أن تروي نفسها بنفسها، فإن الصوت الناقل لهذين الصوتين في حالة تخلي السارد «طارق رمضان» عن وظيفته، لا يمكن أن يتعدى دور السارد المفترض الذي يكاد يتداخل مع المؤلف الضمني في بعده المجرد، ويصبح منظمًا عضويًا وحيويًا لتوجهات السرد وصيغه[3].

إن سمة التقطع التي تجسدت بشكل دال ومتميز منذ استهلال محكي «أفراح القبة»، حولت الرؤية السردية إلى رؤية داخلية من منظور الذاكرة الفاعلة باعتبارها آلية سردية تنهض بدور السارد المفترض. والذاكرة ليست معطى جاهزًا وليس بالإمكان تحريكها إلَّا بالانطلاق من قصد راهن[4]. فلكي تطفو صورة أو صور على السطح لا بدَّ من تجمع الأفكار وتداعيها، أي إن الذاكرة كالحلم تمامًا غير زمنية، وللقصد الراهن أن يشحنها بالمادة الزمنية لتُحَيَّنَ. لذلك لزم الإلمام بالبواعث الظرفية لتبئير الذاكرة، وبوضعية «طارق رمضان» النفسية من منظور شبكة الهواجس والأزمات التي وقع في شراكها.

ويُعدّ الإعلان عن مقاطعة «تحية» المسرحَ وبيتَ «كرم يونس» تلميحًا إلى وضع جديد يتمثّل في هجر «تحية» «طارق رمضان» وارتباطها بعباس كرم عندما عزم «عباس» على أن يحارب عدوه وينتزع منه «تحية» ويتزوجها. ويمكن اعتبار حدث زواج «تحية» بـ«عباس» دافعًا إلى توتر «طارق» الذي أُثير بمجرد تلقيه فصول المسرحية وتَمثُّلِه صورها وصور تحول سيرته مع «تحية»:

«ذبيح الكرامة، مهين الفحولة، مضغوط القلب، مهجور الأمل يشتعل قلبه

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 15 ـ 22.

(2) Wolfgang kayser, «Qui raconte le roman?» In **Poétique du récit**. Ed. Seuil/Point. 1978, Paris. P47.

(3) Waladimir Krysinski Carrefours de signes: **Essais sur le roman moderne**, Mouton. 1981. P119.

(4) غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، ترجمة خليل أحمد خليل، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة1، بيروت، 1982. ص 66.

من جديد بعد أن ظن أن الروتين قد أخمده. كنت أتوهم أن تحية ملكي مثل الحذاء المطيع كنت أنهرها وأهينها وأضربها، كنت أتصور ألا حياة لها بدوني وأنها تفرط في حياتها قبل أن تفرط في، فلما تلاشت بحركة مباغتة ماكرة قاسية تلاشى معها الأمن والثقة والسيادة وحلّ الجنون[1].

يشير فقدان «تحية» المباغت والقاسي إلى زواجها بـ«عباس كرم»، كما يوحي بحدث موتها الذي تلاشى معه الأمن والثقة والسيادة، وانتفض بالمقابل جنون الحب بعد إذلال سادي، فيتحول موت «تحية» من كونه نهاية فيزيولوجية إلى صورة يصبح فيها ذا وظيفة[2] في سياق شحذ حقد «طارق» على «عباس» وتقوية الصراع ضد الجميع:

«يقتحمني انفعال قهار عند رؤية النعش فأجهش في البكاء مغلوبًا على أمري، كأنه أول نعش أراه. الدموع في عيني مثلي مثيرة للدهشة. ألمح السخريات من خلال الدمع مثل ثعابين الماء.. ليس هو الحزن أو العضة ولكنه جنون عابر. أتجنب النظر إلى المشيعين خشية أن ينقلب البكاء إلى هستيريا من الضحك[3].

ولكن مع تنامي الصراع الماحق إلى ذروته تُرسم أحد تنويعات المفارقة من جرَّاء مخالفة مظهر انفعال «طارق» للحقيقة التي يضمرها في نفسه، وهو في موقف تشييع جنازة «تحية». وإن إشاعة روح المفارقة في صورة الشخصية ليس موقفًا أسلوبيًّا جزئيًّا مقحمًا أو مستخلصًا من وظائف المجاز، بل هو تكوين درامي مفعم بالحيوية والامتداد السياقيين، يَنهل من معين البلاغة النوعية للتكوين الروائي وينفذ إلى نسيج التصوير السردي. وهكذا يتمكن التصوير من كشف المضمر في انفعال الشخصية، حيث يتكفل موضوع الموت بتجسيد موقف المفارقة ويتحول إلى ذريعة تكشف الطبيعة المضمرة والمتناقضة. وتلك سمة تَطَرد تشكلاتها السياقية المتباينة في تفاصيل المحكيات الأخرى وخاصة محكي «كرم يونس».

## 1 ـ 2 ـ محكي السخط واللامبالاة

وهو محكي ثانٍ في الرواية، يضيء سمات تصويرية من منظور شخصية «كرم يونس» إلى الأحداث والمواقف بعد خروجه من السجن:

---

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص21.

(2) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الطبعة1، الدار البيضاء 1986 ص103.

(3) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص10.

«الخريف نذير، فهل نتحمل برودة الشتاء؟. عمر ينقضي في بيع الفول السوداني واللب والفشار. وهذه المرأة التي قضي علي بها مثل السجن؟. قانون مجنون لا يدري كيف يحترم نفسه. ماذا سيفعل كل هؤلاء الصبية؟. انتظر حتى تشهد هذه البيوت القديمة وهي تنفجر. التاريخ يحزن لتحوله إلى قمامة. المرأة لا تكف عن الأحلام»[1].

تقتضي عملية تذوق الصورة وتحليلها تفعيل الارتباط الوظيفي القائم بين تفاصيل الصورة من حيث طابعها البلاغي والتفاصيل البنائية والجمالية المنضوية في كلية النص. إن توفر الطاقة البلاغية في مستوى الجملة وفي حدود الأفق المجازي المباشر لا يكفي لاكتساب فعالية الجملة النصية وتحقيق شاعريتها، إذا أُغفل النظر في شروط السياق النصي والنوعي للشخصية الروائية. ذلك لأن هذا النظر يسعف في تحقيق قدر من تفعيل مكونات الصورة البلاغية والأسلوبية وتحويل أفق التلقي وتوسيعه لأجل إنشاء التركيب الكلي.كما يُسهم وعي الشخصية الذاتي في إدراك ذلك القصد الجمالي، بما هو صوغ أسلوبي[2] فني يعين على تعميق فهمنا مساحاتٍ متباينة داخل النفس الإنسانية وفي فسحة الواقع، وإنارة أرجائهما.

تتشكّل صورة تحول «كرم يونس» إلى بائع الفول.. من إمكانات بلاغية يحظى فيها مجاز الجملة بنسبة ملحوظة. ولكي يتحرر هذا المجاز من التطوّر الخطي للتشابهات المتجاورة ووظائفها الآنية، يلزمه أن يندرج في السياق الكلي الممتد في النص. ذلك لأن الحس الاستعاري والتشبيهي الذي تمتلكه مجازات الصورة، لا يمكن إثارته في حدود أفقيه اللغوي والبلاغي المباشرين فحسب:

- الخريف نذير.
- المرأة.. مثل السجن.
- قانون مجنون.. لا يدري كيف يحترم نفسه
- التاريخ يحزن لتحوله إلى قمامة.
- شبح من الماضي.
- مستنقع الحشرات.

إنَّ على متلقي الصور اللغوية مضاعفة الجهد المبذول لإغناء الإمكانات البلاغية

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 40.

(2) Mikhail Bakhtine. **Esthétique et théorie du roman.** Edition Gallimard 1978. P179.

ولتقصي مراميها المجازية وأبعادها الدلالية الممكنة. ففي هذه الصورة من العلامات اللغوية والبلاغية ما يزخر بقدرة تعبيرية خلّاقة، لكن، تبقى شاعريتُها مشروطة بالتكوين السياقي لشخصية «كرم يونس» التي تمثّل تجربة إنسانية تمتد حلقاتها وتتركب في فسحة التحبيك النصي الشامل.

إن «كرم يونس» شخصية روائية متوترة تتأرجح بين عنف السخط وشذوذه، وموقف السخرية ومرارته. فهي تسخط على الحياة وعلى كل ما فيها ومن فيها، حتى زوجته وابنه. وقد كان «كرم يونس» يعمل ملقنًا للفرقة ثم فتح ناديًا للقمار في منزله، فتمّ القبض عليه، وبعد خروجه من السجن صار يواجه العالم وهو في وضعية فاقدة لدفء الروابط الإنسانية وفي ضرب من العزلة والعدائية واللامبالاة.

إنَّ لكل راو من رواة نص «أفراح القبة» قضيته الخاصة وجذور ألمه وكرهه. وتنطوي نفس كل منهم على بؤرة ألم تطفو إلى السطح كتذكار مرير من الماضي. ومثلما كان «طارق رمضان» يتذكر لحظة هجر «تحية» له، كانت ليلة قبض البوليس على «كرم يونس» موضوع تذكره من آن إلى آخر.

وتستهل صورة محكي «كرم يونس» المرصودة، كسابقتها بالتعيين الزمني نفسه: «الخريف». وإذا كان هذا التعيين يثير أولًا مجالات الإدراك الحسي لزمن تخلقِ الصورة «برودة الشتاء»؛ فإنه يوحي بعد ذلك بفراغ الإحساس من الدفء الذهني والحسي والشعوري، ويؤدي دور من ينذر بوجود مأساة ما، ستتحقق في سياق الامتداد. ويُستخلص هذا الإيحاء من صورة الخريف المقترن بالنذر الذي تسري فيه معان لحالات سلبية كالحذر والخوف من وقوع ما يرجى تفاديه. ويرجح السياق هنا حالتين دلاليتين: حالة الخوف مما تحمله شخصية «عباس» الغائبة من معنى، ما دام «كرم» لا يريد أن يفقد ابنه وإن كان الودّ بينهما مقطوعًا، وحالة الإحساس بانتهاء سيرة الإدمان الطويلة على الكسب بكل الطرق وعلى «الحرية بلا نفاق»، وعلى تَجرُّم كل ما له صلة بالماضي، باستثناء زوجته «حليمة الكبش» التي تحوّلت علاقته بها إلى مقت وكره كبيرين. وكان بقاؤها في عالم «كرم يونس» الجديد وضعًا اضطراريًا حتّمته الشراكة في محل البيع. وقد شبّه «كرم يونس» هذا الوضع بالسجن، لأنه لا يكاد ينسى ليلة «الكبسة» وألم السجن وقساوته، الأمر الذي سكب صورة القانون في تشكل لغوي مفارق ومحتج: «قانون مجنون لا يدري كيف يحترم نفسه»، يجرد سلوك الحكم والقضاء من القيم التي وضع لتحقيقها، ويتألم لثقل المفارقة:

«كيف زجّ بي في السجن في زمن الشقق المفروشة وملاهي الهرم[1]».

(1) نجيب محفوظ، أفراح القبة، ص 50.

«كيف تزجّ الحكومة بنا في السجن من أجل أفعال ترتكبها جهارًا، ألا تدير هي بيوتًا للقمار[1].

تحقق لغة المفارقة في الصورة نقلة أسلوبية تنشطر بها هواجس «كرم يونس» بين الجرح الذاتي والجرح العام «قانون مجنون ـ البيوت القديمة ـ التاريخ..». إن انشطار تلك الهواجس هو ما يوحّد بين «طارق رمضان» و«كرم يونس» على الرغم من اختلاف همومهما الذاتية، إذ يتبيّن على لسان الشخصيتين ما طرأ على المجتمع من تحولات ومفارقات أضحت في خضمهما أسرة «كرم يونس» نتيجة حتمية لظاهرة الفساد التي عرفها المجتمع المصري في مرحلة زمنية ذات دلالة سياسية واضحة. وترتبط هذه الوضعية أساسًا في منطق بناء الصورة، بالتحولات السلبية وتسرب الفساد واستفحاله في أجهزة الدولة.

غير أن مجال امتداد هواجس الجرح العام يضيق لحساب ترسيخ الوضع بسبب توجه الشخصية السلبي والعدمي، ويتقطع بسكب الجرح في بعض مظاهر التحلل والتحرر من ميثاق الأخلاق، عن طريق لغة انتهاك القيم والفضيلة والمثالية:

«الحقيقة المعبودة في هذا الزمان التي توشك أن تعلن ذاتها بلا نفاق. ما الفضيلة إلّا شعار كاذب يتردد في المسرح والجامع[2].

إنَّ هذا المنظور، وإن كان يحيل على طريقة معينة في تلقي العالم والتفاعل معه، قوامها النزوع النقدي والتمرد، فإنه يظل يجسّد أزمة الشخصية المستسلمة لشرك الواقع وامتثالاته، من دون أن يرقى إلى مستوى الصراع والمواجهة. إنَّ سمة المفارقة تحدّد طبيعة تكوين صورة شخصية «كرم يونس»، وتتشكل وفق تواتر لازمة أساس تبدو فعالة ومؤثرة في الشخصية، ونعني بذلك سمة السخرية باعتبارها معادلًا لفظيًا للمفارقة ولفراغ العالم وفقدان كل شيء معناه وقيمته، فحتى حلم «حليمة الكبش» بنجاح ابنها وبعودة الخير وبأمل النجاة أصبح مجالًا حيويًا لموضوع سخرية «كرم يونس» من شعارات الفضيلة والمثالية: «المرأة لا تكفّ عن الأحلام». وتلك سخرية يشوبها إحساس قوي بالمرارة وعنف السخط. ومما لا شكّ فيه أن اتساع زاوية الاختلاف بين «كرم يونس» وزوجه «حليمة الكبش» إلى درجة التناقض هو ما طبع تلك المفارقة بالعنف ودفعها إلى ذروة التوتر في تكوين الرواية الشاعري. ذلك ما نتوخى بيانه من خلال اقترابنا من صور محكي «حليمة الكبش».

---

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 62.

(2) المرجع نفسه، ص 62.

## 1 ـ 3 ـ محكي المعين الإنساني

**نقرأ في مستهل هذا المحكي:**

«أولد من جديد، من جوف السجن إلى سطح الأرض، ويهلّ علي وجه عباس، فأحتويه بين ذراعي. أدفن وجهي في صدره مثقلة بالعار والخجل»[1].

يُعدُّ استمعان الرعشات الإنسانية من نسيج الوظيفة الجمالية لصورة الشخصية، من المقتضيات الأساس لتذوق الصورة وتحليلها. ذلك، لأن صورة الشخصية لا تصير كثيفة ومحبوة بوزن شاعري متميز إلّا عبر ما تختزنه من ثراء المعين الإنساني.

إنَّ على الموقف الإنساني أن يؤسس وجوده المتوتر وفق طبيعة تكوين صورة الشخصية، ولا يتحقق هذا الوجود إلّا بتمكن صورة الموقف الإنساني من أن تصبح موضوعًا جماليًا ينتج محفزات التفاعل بين المبدع والمتلقي[2] أي إن ثمة تشارطًا متبادلًا بين الوظيفة الجمالية والموقف الإنساني، من حيث إن «كل تصوير للشخصية إنما ينبع من وظيفتها ضمن السياق النصي وتصبح الشخصية الروائية إنسانية بالقدر الذي تستطيع وظيفتها أن تساهم في إقناع المتلقي بصدق العالم التخييلي[3].

يستهل الجزء السردي الثالث بجمل يقف بنا تصويرها في حدود قراءة ضيقة، نظرًا إلى بساطة البعد المجازي في التركيب، ولخبو نضارة الصورة الناتج عن طابع الاستعارة الجاهز والمتكرر[4] الذي يربط بين الولادة والحرية وبين الهلال وقدوم السعد. وبقدر قصدنا تقوية انزياح الصورة الموسومة بضيق زاويتها تذبل حدود بلاغة الاستعارة الأفقية والآنية.

نخلص مما سبق إلى أن قراءة صور الجمل في حدودها التركيبية والخضوع للقواعد الشعرية السائدة، يعدّان مسلكين فاسدين يهدران الإمكانات الشاعرية والبلاغية العديدة التي ترخم في بساطة الجمل الخداعة، فصور الجمل على الرغم من اعتياديتها البادية، تنطوي على شحنات شاعرية وإنسانية قوية، وتخفي في ثناياها أخصب مظاهر التصوير الناضرة. وبذلك تتأكد، إذن، ضرورة اعتماد امتداد الصورة

---

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 82.

(2) سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة1992، بيروت، ص 343.

(3) محمد أنقار، مرجع سابق، ص 27.

(4) فرانسوا مورو، **البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية**، ترجمة الولي محمد، جرير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة1، 1989، ص 59.

الروائية التخييلي والمتوتر، وتفعيل الروابط بينها وبين باقي المكونات الخاضعة للبناء التخييلي الممتد.

إنَّ استهلال محكي «حليمة الكبش» بصور تشعّ بعذوبة البعث ودفء المشاعر بين الأم والابن، خلافًا لإيحاء القسوة والبرودة في الروايتين السالفتين، يُبشر بأنّ صورة الإنسان في هذا الجزء من الرواية تبدو أقل تشاؤمًا وأكثر إشراقًا.

تعاني «حليمة الكبش» آلامًا تضاهي ما يعانيه «كرم يونس»: ذل ليلة الكبسة ـ الاغتصاب ـ الظلم ـ أيام السجن الحزينة ـ تنامي الكره بينها وبين «كرم يونس». لكن تبقى بؤرة ألمها وعذابها ما وصمها به «الهلالي» وذلها عند انكشاف سرها ليلة الزفاف. غير أن إيمان «حليمة الكبش» بعودة الخير أقوى وهي في وضعيتها الجديدة، بعد نيل حريتها ومناهضتها آلام الماضي العنيفة.

ولعل تعايش الحلم والعذاب في شخصية «حليمة الكبش» ما يوحي به اسمها؛ فهو يحمل من الثخونة البنيوية المولدة لحالة حلم مفعمة بالتراجيدية (الكبش)، ما يجعله يحقق بعدًا جماليًّا يتحول به من علامة مرجعية تحيل على ذات من الذوات إلى صورة تتشكل وفق المنحى السياقي، فيحقق بذلك اسم العلم شاعريته.

وتظلّ حرية «حليمة الكبش» موصولة بلقائها بـ«عباس»، على اعتبار تناظر معناهما الإنساني وتوحده في وضع «حليمة».

إنَّ عباس أملها الوحيد في النجاة، تحلم بالهروب من بيتها «المدنس» لتعيش معه عندما يكبر. غير أن إشباع «حليمة» لدافع الأمومة «أحتويه بين ذراعي»، متوقف على ظهور ابنها «عباس» الذي لَمَّا يتحقق بعد، أي أن يتعلق الثاني بالأول تعلق الجزاء (الحلم) بالشرط الغائب من خلال الرابط التركيبي «الفاء»: «ويهل علي وجه عباس، فاحتويه بين ذراعي». وتندفع «حليمة الكبش» بامتداد الأحداث المتنامية، بحثًا عن ابنها المفقود. وعند مشاهدتها المسرحية ليلة الافتتاح وتعرُّفها صورة الخيانة التي وضعها فيها ابنها «عباس»؛ تصل إلى قمة عذابها والذروة التي يتفجر منها الموقف كله في صورة درامية عنيفة:

«انغمست في غيبوبة محترقة، دوى رأسي بأصوات متلاطمة، تماوجت أمام عيني وجوه غريبة تصرخ وتضحك بلا سبب، سينفجر رأسي وتقوم القيامة، لتقم القيامة، لن يدركني حكم عادل إلّا بين يدي الله»[1].

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 114.

إنَّ الحقيقة التي ترد على لسان الآخرين بشأن إنسان ما، من دون أن توجّه إليه بطريقة حوارية مواجهة، تصبح افتراء محطمًا وقاتلًا لهذا الإنسان[1] ومع ذلك تظل رعشة الأمومة حصنًا للنبل الإنساني وسط عالم يموج بالفساد، وتطرد نغمة التفاؤل والحل والرغبة في الإفصاح عن الجوهر الخفي، كلما اشتدت قسوة الواقع:

«ما من أحد منهم إلَّا راودني عن نفسي فرفضته. عاهرة؟!. لقد اغتصبت مرة، عاشرت أباك زمنًا قصيرًا ثم ترهبنت، إني راهبة لا عاهرة يا بني. هل زوّر أبوك لك تلك الصورة الكاذبة؟ إني امرأة محرومة تعيسة الحظ. ليس لي أمل سواك فكيف تتصورني في تلك الصورة؟ اسأحدثك عن كل شيء، ولكن متى ترجع ؟!»[2].

إن رغبة «حليمة الكبش» في الإفصاح لابنها عن وضعها التراجيدي في خضم قُوى أكبر منها، وعن كوامن ضعفها ونقاء قلبها[3]، هي ما يكمل تفاصيل الصورة الجزئية المرصودة:

«أدفن وجهي في صدره مثقلة بالعار والخجل».

ولكن احتضان «حليمة» ابنها لا يُشبع دافع الأمومة لديها فحسب، وإنما يحقّق قيمة كونية وإنسانية راقية. إنَّ الفصل البلاغي الحاصل بين الجملتين الأخيرتين جاء على نية استئناف القصد إلى المراد[4]، لأن الموقف الحسي ـ الوجداني «الاحتواء بين الذراعين» لا يوحي بتمام تفاصيل الصورة. ومن ثم كان القصد بيان الندم والتوبة والرغبة في الستر والنجاة. وإذا كانت هذه الدلالات متضمنة في الجملة السابقة؛ فإنها صريحة هنا، ومشحونة بثقل إنساني متوتر ودرامي. ولكن اعتماد الرواية مناجاة الشخصية بواسطة الأسلوب غير المباشر ودوران كل شخصية في فلكها الخاص، سيترك جرح «حليمة» الإنساني يُعتصر إلى مداه، ويُطلق العنان لخيال شخصية «عباس كرم» الشغوفة بالمسرح لتحويل «محكيه العائلي» إلى محكي الفضيحة والاتهام والاندفاع إلى الحلم بواسطة كتابة مسرحية «أفراح القبة».

## 1 ـ 4 ـ محكي تخييل الحلم

لم يلجأ «عباس» إلى الكتابة إلَّا بعد صدمته وفجيعته، حين اكتشف فساد أمه وأبيه

(1) ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص 84.
(2) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 117.
(3) المرجع السابق، ص 121.
(4) محمد بن علي السكاكي، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت)، ص 110.

وأصبحت حقيقتهما عارية: «إني أرفض أبوي القواد والداعرة»[1] وصار يبحث عن امرأة في صورة «ملاك»، فتزوج بـ«تحية» وأنجب منها ابنه «طاهر». ولكن سمْت محكي «عباس» المثالي حكم على ابنه وزوجته ذات الماضي الفاسد بالموت، ووصم حلمه بالعجز والفشل.

يأتي محكي «عباس كرم» بمنزلة محطة أخيرة لازمة في التزامن السردي المفارق لإتمام تكوين الرواية الدرامي. فإذا كانت التنوعات السردية للشخصيات الثلاث قبله تجسّد المناخ الفاسد من وجهات نظر مختلفة، وتعيد أحيانًا عرض الحدث ذاته بانفعال ورد فعل متباينين؛ فإنها تزيد من حدة توتير القارئ وسعة الاشتباه وتعميق الخط الدرامي. إن التكون المتدرج لبناء المعنى القائم على الاشتباه والتناقض من شأنه أن يثير القارئ ويدفعه إلى الدخول في عمليات بحث وتخيل وترقب من خلال المراوحة بين المستويين الارتجاعي والاستباقي، والتركيبات الطوعية والروابط الخارجية[2] فما يترقبه القارئ من «عباس كرم» هو ملء مواضع الإضمار المتبقية في المحكيات السابقة والإجابة عن الأسئلة الممتدة من أول الرواية، وفكّ التقاطعات المتعددة بين الحكاية ونقيضها. يقول «عباس كرم»:

«وتمرّ الأيام ويشتد العذاب فتتحرر الأحلام السرية بقوة شيطانية. وأنا جالس إلى الآلة الكاتبة أشعر بحنين جارف إلى الحرية.. إلى الإنسانية المفقودة.. إلى الفن الضائع. كيف يحطم الأسير أغلاله؟. أتخيل دنيا مباركة، بلا إثم، بلا أسر بلا التزامات اجتماعية، دنيا تنبض بالخلق والإبداع والفكر وحدها. دنيا تحظى بالوحدة المقدسة. فلا أب ولا أم ولا زوجة ولا ذرية، دنيا يمضي فيها الإنسان خفيفًا غائصًا في الفن وحده. آه.. أي أحلام؟ أي شيطان يكمن في القلب الذي نذر نفسه للخير؟. فليتجلّ الندم في صورة ملاك باك. ولا نر خجلًا أمام المرأة النفاثة للحب والصبر ليحفظ الله زوجتي وليتب على والدي[3]».

يلزم تذوق شاعرية الصورة الجزئية المرصودة وتحليلها إثراء مستواها اللغوي بشروطها الدرامية وسياقها النصي وطاقتها البنائية. ولا يمكن لهذه الخطوة أن تتحقق إلّا بوجود متلق قادر على ربط الإمكانات اللغوية بباقي المكونات الخاضعة بطبيعتها للإيقاع

---

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص146.

(2) Wolfgang Iser. **L'acte de lecture**, F.Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985. P246-324.

(3) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 164.

الدرامي والسياق النصي والتكوين السردي. وهكذا تتشكل الصورة من مواقف ثلاثة، يبدو تباينها من خلال صيغة المقطع وعلاماته النصية وإيقاعه، إذ نلتفت من موقف إلى آخر متوسلين بمكون بلاغي يبين تعلق الموقفين الثاني والثالث بالأول وترتبهما عليه. وتستهل الصورة بصيغة ذات إيقاع سريع ومتصاعد «وتمرّ الأيام» يدلّ على تكرار الوضع وتواتر سماته، التي أدت إلى اشتداد العذاب. غير أن سرعة الإيقاع وتصاعده الدرامي سيدركان حالة قصوى تمثّل ذروة داخل مجرى وعي الشخصية، فيتباطأ الإيقاع ويتحول كل شيء إلى بوصلة توجّه الشخصية إلى المستقبل وهي في حالة فوران شعوري وتحفز ذهني واضطراب داخلي.

إن «عباس كرم» الذي ينتمي إلى الجيل الذي شبّ في أحضان الثورة وآمن بمبادئها ثم قاوم التصدع بعد الهزيمة، يعيش أسير كابوس يكابده وحلم يراوده. أما الكابوس فيتمثّل في التغيير الذي يزحف داخل البيت العريق، «بهدوء وحذر كالليل»، فصار «عباس» يتألم لرؤية البيت القديم وهو يتحول إلى ماخور بسبب أبيه. أما الحلم، فقد تخلق، أولًا، في مشهد مسرحي يبدأ بطرد طارق وينتهي بتوبة أبيه على يده[1] وأحيانًا يدفعه كرهه الأسطوري لأبيه إلى أن يحلم بمشهد آخر «يدور حول معركة بين أبي وطارق، يقتل أبي طارق رمضان ثم يقبض عليه ويمضي وهو يقول لي: «ليتني سمعت كلامك». يعود الطهر إلى البيت القديم..»[2].

لكن مأساة «عباس يونس» تتمثّل في كونه يعرف أن حزنه وحلمه لن يفيدا، وأنه لا يملك إلّا الحلم «إني أدمن الحلم كما يُدمن أبي الأفيون[3] فيعذبه عجزه ويصيبه الحزن والإحباط. ووسط هذا العالم الملوث يؤمن «عباس كرم» بحقيقة واحدة وهي نجاته هو وأمه. فالناس جميعًا يقفون صفًّا واحدًا في جانب الشرّ و«لا شيء حقيقي إلّا الكذب، إذا جاء الطوفان فلن يستحق السفينة إلّا أمي وأنا[4] لكن هذا الإيمان الذي تتعلق به روحه، يتزعزع وينهار تمامًا: «ليلة النار التي أهلكت آخر نبتة خضراء[5] ليلة رأى «الهلالي» يترك مائدة القمار ويتوجّه إلى غرفة أمه. ولم يره وهو يخرج من المنزل بعد أن طردته «حليمة»، فيدمر الإحساس بخيانة الأم نفسَ «عباس»

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 134.
(2) المرجع نفسه، ص 135.
(3) المرجع نفسه، ص 142.
(4) المرجع نفسه، ص 142.
(5) المرجع نفسه، ص 135.

ويصل به إلى حدّ الثورة على البيت: «لا يطهر هذا البيت إلّا حرقه»[1] وعلى الرغم من ذلك، وبفضل نزوعه المثالي، سيقرر محاربة «طارق رمضان» رمز الشر، بأن ينتزع منه «تحية»، لأنه يعرف أن من لوثها هو الذي لوث أمه «كل امرأة في المسرح بدأت من سرحان الهلالي»[2].

هكذا يوسع دائرة الصراع ضد الشرّ والفساد، ويقرر أن يحارب من خلال فنّه بعدما أضمر حربًا على كل أنواع العبودية[3]، متوسلًا بالفن بديلًا عن العمل الذي ينشده المثالي العاجز[4].

وفي سياق امتداد الأحداث تتشكل الصورة المرصودة خالقة تنويعًا أسلوبيًا يستطرد به السارد عن متابعة الامتداد الروائي، ملتفتًا نحو صيغة إبلاغية توقف، مؤقتًا، تدفق الهاجس النفسي المجمل لتنتقي منه لمحة تمعن في تفصيلها وتشريحها[5].

لقد استلزمت حالة «عباس» المتوترة والمترددة أن تُحبَك عبر صورة الحلم التي تتقصى حدة الاحتدام والدرامية، وتلفت القارئ إلى أبعادها التخييلية والتكوينية. إن الحلم بالحرية وبالوحدة المقدسة وبالإنسانية المفقودة والفن المثالي وبدنيًا تغيب فيها كل مسببات عذابه، يُعدّ تصدعًا مصدومًا بعجز الرؤيا والفعل. ذلك أن شعور الرفض المثالي، وهو يصدر عن وعي مصدوم بأفق مغلق، يتكشف عجزًا في القدرة على تغيير الواقع، فيرتد على ذاته ويؤزمها ويضغط عليها لتُدفع إلى المتنفس الوحيد والممكن الذي لم يكن غير الحلم. إن لدرامية صورة الحلم وجهين: يتمثّل الأول في تحول نزوة الحلم إلى إوالية قسرية تضغط بحيوية على وعي «عباس»، فيغدو ارتداديًا داخل محتدم الصراع وعاجزًا عن الامتداد فيه باعتباره طرفًا، أما الثاني فيتجسد في عنف الحلم وشدة قساوته.

حقًا إن حلم «عباس» قلق، تحركه أعراض من السلوك النفسي المتوتر من قبيل الانسحاب والإنكار والتعويض، بحثًا عن «يوتوبيا» الوحدة المقدسة والانعزال المطلق. لكن حلمه بدنيًا تخلو ممن أثبت السياق النصي شدة تعلُّق «عباس» به، أمه وزوجه، يجلو وضعًا نفسيًا متوترًا وقاسيًا، تتحكم فيه قوة شيطانية ويكاد يصبح «مازوشيا Masochique».

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 147.
(2) المرجع نفسه، ص 121.
(3) المرجع نفسه، ص 160.
(4) المرجع نفسه، ص 163.
(5) محمد أنقار، «الصورة الروائية والمتلقي»، **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية**، العدد 6. خريف ـ شتاء 1992، ص 118.

لذلك، يتقطع شريط الحلم القاسي بهاجس واقعي ينشد تحول الوضع من خلال تحقق الرغبة في الندم والتوبة «فليتجل الندم في صورة ملاك باك.. ليحفظ الله زوجتي وليتب على والدي». فتسعى الصورة، بذلك، إلى تنظيم موقفين في زمن واحد، في صيغة مقابلة درامية تصطدم فيها قوتان داخل وعي «عباس» وتخوضان صراعًا حادًّا لأجل السيطرة على تفكيره ووجدانه.

ويبدو أن الصورة المرصودة لم تمتد على شكل مسيرة سردية انشطارية متشظية، بل أخذت موقعًا في حقل الامتداد، لتكون، من خلال تواترها في سياقات مختلفة[1] محكي صورة نواة يندغم في المحكي الرئيس ويشتبه مع ما سيؤول إليه. فمع تنامي الأحداث وامتدادها، أخذت الحدود بين الحلم والواقع تتداخل، ليبني الحلم محكيًّا متضمنًا، ونسخة مصغرة من المحكي الإطار في آخر حلقات امتداده. إنَّ توظيف الحلم يفتح هنا أفق القراءة على المحتمل الذي يمثّل جزءًا من بنية المتخيَّل، ويصور حالة قصوى لما يمكن أن يؤول إليه وضع «عباس كرم» بعد وفاة «تحية» وابنه «طاهر» وإثر تحريره رسالة المنتحر:

«ثقل رأسي وغلبني الإرهاق وخفت النور بسرعة مذهلة. لما فتحت عيني تبدّت العتمة في هبوطها الوئيد. لعلي نمت ساعة أو أكثر. قمت في خفة غير متوقعة. وجدتني في حال جديدة من النشاط. تخلص رأسي من الحرارة وقلبي من الثقل. ما أعجب ذلك. انقشعت الكآبة وتلاشى التشاؤم. إني الآن إنسان آخر. متى ولد؟. كيف ولد؟. لماذا ولد؟. تساءلت أيضًا عما حدث في إغفاءة ساعة. لم تكن ساعة فقط على وجه اليقين. لقد نمت عصرًا كاملًا واستيقظت في عصر جديد. لا شكّ قد حدثت في أثناء النوم أمور ذات شأن. ولولا فرحة الشفاء المباغت لاحتفظ الوعي منها بقبس»[2].

إن التفاعل المتبادل بين المحكيين المتماثلين، يثير مفارقة فريدة نتجت عن تعارض الصورة «المغلوطة» التي تكوّنها شخصية «عباس كرم» عن نفسها، مع الصورة التي يتيح النص للقارئ تكوينها[3] إن «عباس»، عندما يحكي عن ذاته، كان في الآن نفسه قاصرًا عن الإحاطة بحقيقة هذه الذات وظروفها. فهو حينما خط رسالة الانتحار وغلبه الإرهاق في «الحديقة اليابانية»، فنام، استيقظ، بعد لحظة، وهو لا يدري كم هي في عمر الزمن، ليجد نفسه كأنه بعث من جديد. إنَّ حدث البعث الخارق يرتكز على أشياء لم

(1) نجيب محفوظ، **أفراح القبة**، ص 166 ـ 169.
(2) المرجع السابق، ص176.
(3) د.سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النقدي**، عبد الواحد لؤلؤة، ص 99.

ترها شخصية «عباس» الساردة، ولا تملك عنها أدنى تصور. لذلك، فكل ما لا يدخل في وعيه لا يمكن أن يكون من اختياره. هكذا ينقطع الامتداد والتواصل بينه وبين الشخصية التي تعود إلى الحياة وتعرف عن وضعها ما لا يعرفه السارد.

مكنتنا مقاربتنا التحليلية لرواية «أفراح القبة» من الوقوف على نتائج ملموسة ومتكاملة فيما بينها، تخصّ ضوابط شاعرية الاشتباه الدرامي وسماتها في النص. وقد شملت هذه السمة التصويرية وظائف التكوين الروائي القائم على التحبيك الكلي للمفارقة. فالإيقاع التزامني الدرامي والمحكم للمحكي الواحد وفق منظورات متباينة نسج أقوى مظاهر الاشتباه الشاعري في النص ودفق حيوية بلاغية مميزة في التصوير جعلته يتلون مع تلون المنظورات وأثره في سياق القراءة. ذلك أن كل منظور يلقي بظلاله على الآخر في لحظات متوترة، فيستثير تمثّلات ذهنية تتغير بتغير المنظور. ولقد تكفلت المفارقات الإبداعية والإنسانية التي أفضى إليها موضوع «تخييل صدمة الذات المبدعة» بأداء وظيفة خلق تجادلات نصية متشابكة، حيث تتداخل الحدود وتتباعد في الآن نفسه بين الواقع والتخييل والحياة والموت والسارد والشخصية الروائية. ونوجز في النقاط الآتية أوضح نتائج هذا التصوير الروائي وسماته:

1 - يولي «نجيب محفوظ» عناية خاصة بمكونات النص التشكيلية والبنائية. فالرواية تعتمد على التواتر السردي بمصاحبة تغيير في المنظور والصيغة مشتملة على أربعة فصول، يختص كل سارد على حدة بفصل يروي فيه الحكاية، ويؤدي اختلاف مواقع الرواة إلى تباين الرؤى والأحكام والتأويلات، ويوحي بأن تكوين الرواية الدرامي يخضع للتوتر والتعدد. وقد وُجه التواتر السردي باعتباره قصدًا جماليًّا إلى وضع اليد على صيغ الحكي ومحتوياته الممكنة والمتاحة، فآل الحكي، من جراء ذلك إلى مجموع علاقات دائرية تتقاطع داخل الحكاية ونقيضها وتهتزّ واقعية الأحداث لتتدثر بعوالم التخييل.

2 - عُوّض في تركيب المحكيات الأربعة، الامتداد الروائي المتشابك بامتداد آخر عدل عن مستوى الوقائع المتسلسلة، إلى تفاصيل رؤيا تركيبية متماسكة ومنسجمة الوظائف ومتسقة المكونات والسمات. إنه صوغ درامي يقتضي قدرًا وافرًا من الوعي الجمالي وإتقانًا خلّاقًا لصنعة الكتابة، لإزاحة التكوين السردي عن خط الحركة المشكلة في امتداد متجانس وتركيبه في مسيرات حكائية متزامنة ومتباينة، تصبّ في مجرى واحد متدفق. وقد أضفى هذا الصوغ على الشخصيات والفضاءات كثافة متميزة، فتراكمت عليها الرؤى وتعددت أبعادها، من غير تزيد عن حاجة السياق أو حشو أو تكرار.

3 ـ كما يبرز اعتماد التكوين الروائي سمة الاشتباه من خلال تقاطع ثلاثة محكيات داخل المحكي الرئيس: محكي الواقع ـ محكي المسرحية ـ محكي الحلم. ولاحظنا أن مختلف هذه التقاطعات تشكّل صيغ التداخل النصي بين الواقعي والفني والحلمي، بحيث أصبح كل محكي يعكس المحكي الآخر وينعكس فيه أيضًا. ويُعدّ ذلك مقصدًا جماليًا وشاعريًا يُضعف كل مسعى لمشاكلة الواقع والإيهام به من جهة، ويجعل البؤر السردية من جهة ثانية تنبني على مكون التخييل الذي تتسع فيه دوائر الواقع الأسلوبية وتتباين لتظل متمتعة باستقلالها الذاتي وبواقعها التخييلي. وبذلك تتسع المسافة القائمة بين واقع مشخص في النص وعالم تخييلي ممتلئ برموزه وعلاماته. خلاف ما ذهب إليه بعض النقاد حين وصفوا كتابات «نجيب محفوظ» بمحاكاة الواقع واستعادة تفاصيله.

4 ـ تعتمد الرواية على بنية حوارية مزيفة: فكل شخصية تكلم نفسها ولا تتوجّه إلى الأخرى. ويؤكد ما نذهب إليه، خُلوُّ «أفراح القبة» من الحوار المباشر. فكل المحادثات التي تقع داخل مناجاة الشخصيات الروائية تُبأَّر من خلال الأسلوب غير المباشر، أي بالصيغة التي يتولى بها الراوي نقل كلام الآخرين على لسانه. إن سمة زيف الحوار ليست إلّا أحد وجوه الموضوع الذي تعالجه الرواية، حينما تؤكد لنا انفصال الشخصيات الأربع عن بعضها بشكل واضح، ودوران كل منها في فلكها الخاص. كما تدلّ هذه السمة على مغزى عميق يجذر البعد الدرامي القائم على التعارض والتناقض والاحتدام في النص.

5 ـ كما يصبو التكوين السردي المتزامن والمشتبه إلى تجسيد نسبية معرفة الحقائق. فكل ما هناك إدراكات ناتجة عن ردود فعل اتجاه حركة الحدث. من هنا يصبح كل شيء مبهمًا ونسبيًّا وفق وعي الذات المدرِكة، بل تصبح الأحداث تأويلات من قبل الشخصية ما دام لا يوجد في النص مرجع خارج الشخصيات باعتبار المرجع نسقًا من القيود الموضوعية والصورية.

6 ـ وإذا كانت محكيات الشخصيات الروائية تتمّ بضمير المتكلم من شأنها أن تضيء دواخل الشخصيات ومستبطناتها؛ فإننا نطالع من خلال هذه الضمائر المتكلمة العالم الخارجي بما فيه الشخصيات الأخرى التي تظل توقعات مبهمة لا تنكشف إلّا بالقدر الذي تفصح به عن نفسها في المحكي. وقد وضعتنا صيغة الحكي بضمير المتكلم داخل الشخصيات وهي في أشدّ حالات التوتر والتفرد وتمركز كلامها على الذات. فالنيات غير معلنة وكل شخصية منطوية على جرح عميق تحاول مداراته. ولا شكّ في أن الكلام الذي يتوجّه به المتكلم السارد إلى نفسه يختلف من حيث

الصفة عن الذي يتوجّه به إلى شخصية أخرى. ولعل ذلك كان باعثًا أساسًا على التساؤل الدائم عن مغزى الكلام والأفعال والسلوك.

7 ـ تتشكّل في النص صور لغوية تتخذ من خاصية التوتر بين المواقف الإنسانية والاجتماعية، والواقع والحلم مدارًا لتمثيلاتها وتشخيصاتها. وقد اتّجهت مادة التأليف الروائي لتكون صدى لتجربة الشخصيات ولهموم الذات في أبعادها الفردية والإنسانية ورغباتها الخبيئة والمعلنة في التحول والتعويض. فاتسم التوتر بصفة تكوينية وخضع لتحبيك فني عميق، الأمر الذي أفضى إلى «حرارة» المحكيات وتخليق بؤر مواجهة استثارت لدى المتلقي صورًا ذهنية حيوية. وقد لاحظنا أن امتداد مكون التوتر في النص لم يدع الصور الروائية إلى أن تتراصف على شكل أقوال سردية أو وصفية انشطارية ومتشظية، تحاصر التخييل بالغموض والهذيان وتصدع نظام السرد، بل أخذت مواقع جزئية في حقل الامتداد لتكون متفاعلة مع مضامين السياق وآليات الانتقال الدلالي والسردي .

8 ـ تتساند اللغة المجازية وغير المجازية في تكوين دلالة النص الكلية وتحقيق موضوعه الجمالي. فالمجاز البلاغي لم يسخر لترصيع خارجي يحيل وظيفيًا على ذاته، بل واكب السياق وامتد في رحابة الصورة لإغنائها. وهكذا كانت أساليب السرد التي يعتمدها المحكي القائمة على التمثيل السردي المطور للحدث دراميًّا إبداعًا إنسانيًّا شاعريًّا أصيلًا لا يقلّ عن غيره من الأساليب في تصوير المواقف والعواطف والأفكار. إن شاعرية الصور التي ينجزها نصّ «أفراح القبة» تكمن في شفافيتها البلاغية والتخييلية، وفي قدرتها على تلوين التكوين اللغوي بمكونات التخييل الروائي وتشكيله ببلاغة الجنس النوعية. كما تمكنت هذه الشاعرية السردية من إقدار الصور الجزئية على الامتداد الدرامي في حدود السياق النصي المفرد، ومن ثَمَّ ضمان تأثيرها في القارئ واستثارة تمثّله.

## الفصل الثاني

# الشاعرية النزوية والجدل النوعي

### الزمن الموحش. حيدر حيدر

تتميز رواية «الزمن الموحش»[1] لـ«حيدر حيدر» بنسق تكويني تلتبس فيه الصور الدينامية للشخوص والأحداث والفضاء، نظرًا إلى توظيف سجلات تعبيرية متعددة، في تركيب معقد يتطلع إلى تصوير انفعالات كتلة من شخصيات متمردة ومتوترة، ويرصد صلاتها الحميمة بفضائها.

ولكي يستطيع الناقد الكشف عن جانب من سرّ الصنعة الروائية في «الزمن الموحش» وسماته الجمالية يحسن به العودة إلى نماذج من التجربة التي أنجزتها فئة من القاصين والروائيين[2] الذين حاولوا أن يستوحوا المرحلة التاريخية والإيديولوجية بعد نكسة 1967، إذ أصبح الإيقاع المتصاعد للمأزق التاريخي الشامل لتعثرات متتالية يؤثر بعمق في صوغ المتخيل الأدبي وبخاصة الروائي منه، لأنه قادر على استيحاء الآني والمحلي وتبدل اللحظات التاريخية وتعقد إشكالاتها، فتهوشت لدى الكثير من المبدعين خطوط الرؤية واستعصى عندهم تمثّل تجربة الحكي إلّا بنوع من الغموض والتعقد والاضطراب، موازاة لغموض الوعي بالمرحلة وتعقده[3].

ولا شكّ في أن انبناء الصور في مثل هذه النماذج السردية الحديثة والمعاصرة وفق

---

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة 1991.

(2) مثال: هاني الراهب وعبد النبي حجازي من سوريا وإدوار الخراط وإبراهيم أصلان وبهاء طاهر ومحمد البساطي وعبده جبير من مصر.

(3) كما تلزم الإشارة، هنا، إلى مسألة تأثر هؤلاء الكتاب بالرواية الجديدة في أوروبا. وقد أثبت هذا التأثير الباحث «محمد الباردي» من خلال وقوفه على وجوه الشبه بين الرواية الحديثة في مصر والرواية الجديدة في فرنسا.

انظر: محمد الباردي، **الرواية العربية والحداثة**، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الأولى 1993.

صيغ تغاير صور الروايات الكلاسية يراهن على قارئ مفترض متمكن من أساليب المحكي الشاعري ومسلح بالقدرة على رصد علاماته الدينامية القائمة على تصدع وحدة السرد وخطيته وتفجير الأشكال الأدبية بتقليص الحدود بين جنسي الشعر والرواية. لكن ذلك لا يطرح مشقّة القراءة ولا يثير حيرة القارئ فحسب، وإنما يكشف في العمق عن أزمة النقد الروائي المعاصر. فقد تحول الخطاب النقدي إلى قراءات ذات منحى شكلي ترتهنه مناهج دراسة الشعر من دون شروط، وبذلك ظلت الرواية تُقرأ باسم الشعر ولا تُراعى الوظيفة النصية والشاعرية لبلاغة المحكي في سياق الجنس الأدبي ومحدداته الكلية[1] وهو ما يقوي حرصنا على ضرورة إثراء القراءة النقدية بالاعتماد على المكونات السياقية والنوعية كما مرّ في الباب الأول من هذا الكتاب.

تضعنا رواية «الزمن الموحش» أمام تحدّ نقدي جديد. فالصورة الروائية في هذا النص لم تنتظم في امتداد متسلسل، وإنما سخرت بنسيجها الشاعري المجرد وكثافة تعبيرها وعنف السرد فيها للمغامرة في منطقة الاختلالات ودوائر التداخل بين محافل تعبيرية مليئة بالتوتر والتصدع. وبذلك انفلت نص «الزمن الموحش» عن منطق التخييل السردي الممتد، وانخرط في منطق الذات ـ الأنا، وهي في وضع تستغرقه استيهامات وإشعاعات طيفية وحلميةُ جموح الرغبة:

«مدن مغلفة بالشعر يسنّها أناس بسطاء يبتسمون كالأطفال، يأكلون الخبز الناضج من عرقهم بدل لحم إخوتهم، يشربون النبيذ المصنوع من كرومهم التي زرعوها بدل دماء الأوردة، في تلك الأوطان يقطن الحب المقدس»[2].

وقد تضاربت تقويمات بعض النقاد في قراءتهم نص «الزمن الموحش». فالناقد «شكري عزيز ماضي»، في دراسة المظاهر الإيديولوجية في بناء الرواية يرجع كثافة اللغة

---

(1) نستثني هنا بعض القراءات النقدية، أهمها في حدود علمنا:
القراءة البكر التي أنجزها «لحميداني حميد» عن «زمن بين الولادة والحلم» لأحمد المديني في: ـ **التنظير والممارسة**، دراسات في الرواية المغربية، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.
ـ محمد أنقار، «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية»، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى. تطوان. 1994.
ـ محمد أنقار، «الصورة الروائية والمتلقي»، **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية**. العدد السادس، خريف ـ شتاء 1992، ص 117.
ـ محمد أنقار، «الصورة الروائية بين النقد والإبداع»، فصول، **مجلة النقد الأدبي**، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء 1993، ص35.

(2) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**.

الشاعرية وغياب الحدث الروائي إلى نزوع إيديولوجي فردي وحالم نتج عن انعكاس الهزيمة. ويرى النص مفتقدًا إلى التطوّر العضوي، الأمر الذي نتج عنه الفشل في الاستحواذ الداخلي على القارئ:

«إن الفردية عكست نفسها على البناء الروائي فأدّت إلى خلخلته، فليست في الرواية أحداث هامة. هي مشاهد ومقتطفات من حيوات الشخصيات، وهذا يبين الهوة القائمة بينهم وبين المجتمع. وربما كانت اللغة الشعرية المكثفة، وانعدام الحدث الروائي يهدفان إلى الابتعاد الكامل عن العالم والغرق في أبراج الحلم الذاتي»[1].

ويصل الناقد «محمد برادة»، وهو بصدد استخلاص رؤية العالم القائمة في البنى الاجتماعية والمشكلة لِنسيج الإنتاج الروائي، إلى أن «بنية الزمن الموحش» سائبة، لأنها لا تريد أن ترتكز على عناصر تكوينية تصبح ملزمة في تحديد العلائق والصراعات داخل مجتمع الرواية، وموجهة في تعديد اللغات الاجتماعية والتفاعل مع الفضاء والزمان المباشرين، لأنها تريد أن تكون «رواية شعرية» تطرح كل القضايا والهموم والتجارب ويختلط فيها البعد الاجتماعي - السياسي بالبعد الميتافيزيقي، والثورة بالجنس، وخيانة الوطن بخيانة الزوجة[2]. ويرى أن النص يتقدّم إلينا كونًا ممتدًا بلا حدود ومنتصبًا بلا أعمدة ومتسربلًا «بغلائل شعرية تنحو صوب التعبير عن «الجوهري» بلا وسائط أو بنيان يحد انطلاقة العشق والبوح والحقد والتمرد»[3] وبذلك استحالت رواية «الزمن الموحش» في رأيه إلى خطاب مفتوح يستقبل كل ما له علاقة بأزمة الإنسان العربي، و«يقدّم نموذجًا لاستغلال الرؤية الشعرية في صياغة الشكل الروائي»[4].

وإذا لم يتيسر لدراسة «شكري عزيز ماضي» حمل الاجتهاد النقدي على استنهاض الإمكانات الإجرائية والتحليلية الراجحة لتأويل المحكي الشاعري وتقويمه، فإن أطروحة «العمل المفتوح»[5] المبنية على آليات الإنشائية والسيميائية، ظلت تشرط دينامية النص

---

(1) شكري عزيز ماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 109.

(2) محمد برادة، «الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية»، **مجلة الآداب** 1980، بيروت، العدد الثاني والثالث، ص49.

(3) المرجع السابق، ص 48.

(4) المرجع نفسه، ص 51.

(5) Umberto Eco, **L'oeuvre ouverte,** Ed du Seuil, Paris, 1965.
-**Lectore in Fabula,** Garasset, Paris, 1985, P.78.
- Michel Arrivé, **La semiotique littéraire in Semiotique,** L'école de Paris, 1982, P136.

بحضور الإبهام والاختراقات والتجاوزات، في غياب أية فرضية واضحة التساند والانسجام النصيين. كما اعتبرت المحكي الشاعري نموذجًا لتحقق هذه الحيوية على صعيد التكوين النصي والعلامة اللغوية وسجلات التعبير والجنس الأدبي. وإذا كانت بعض تحققات المحكي الشاعري النصية والجمالية تكشف، من خلال هذه الحيوية، عن جانب من عمق الوجود الإنساني بتميز وثراء، فإنها تجعل هذا المحكي الشاعري، بوصفه واقعة نصية روائية، قضيةً إشكالية داعية إلى النقاش وإعادة النظر والتأويل، في ضوء تقدير نقدي يتوسل بطاقتي التجنيس والسياق.

تتوزع رواية «الزمن الموحش» إلى خمسة فصول وثمانية وثلاثين قسمًا، متحلّلة من امتداد الحكي الخطي، وتتصدرها قصيدة لشاعر إفريقي وتذيلها «ملاحق خاصة»: من مراثي إرميا ـ للحزن وقت وللرعد وقت ـ من مذكرات منى.

يقدّم الفصلان الأول والثاني، اللذان يمتدان على أكثر من ثلثي فضاء النص الورقي، صور الشخصيات في علاقتها بالسارد «عبد الله شبلي» وبالفضاء الذي تتحرك فيه. يبدو «شبلي» في الفصل الأول حديث العهد بدمشق ومشدودًا إلى عالمه القديم. يشتغل موظفًا، ويعيش حياة رتيبة دائرتها محصورة بين بيته والحانة وغرف العشيقات وبيوت الأصدقاء المثقفين والشوارع:

«زمن قاس بيده سوط، يسوقك من بوابة البيت إلى مستنقع الوظيفة ثم إلى الشوارع والأمكنة الأخرى»[1].

يتعرف «شبلي» بعض مثقفي المدينة ونسائها (راني ـ وائل الأسدي ـ مسرور ـ سامر البدوي ـ أيوب سرحان ـ منى ـ أمينة ـ ديانا ـ نادية...). ويصبح في الفصل الثاني بعد رحيل منى وصديقه راني، أكثر معرفة بزملائه وعشيقاته، فيعرض لجوانب من حيواتهم وعلاقاتهم ببعض وأفكارهم وعقدهم ورؤياتهم للأشياء، ويتركب عالم غريب ومتمرد، تعمره مغامرات وأوهام وكوابيس وأحلام ومثل معطوبة. وفي الأخير تطلعنا الفصول الثلاثة على مصائر هذا العالم ونهاياته: يموت وائل الأسدي وسامر البدوي، ويقتل مسرور زوجته ديانا، وترحل أمينة. وموازاة لهذه النهاية، تتعالى تهديدات «ميناحين بيغن»:

««هذا زمن سقوط العرب وانحطاطهم»... وسامر البدوي ارتاح، كما ارتاح وائل، لكن المدينة المتعبة ما زال يسكنها الرصاص والثأر: هل ترتاح دمشق يومًا؟»[2].

---

(1) حيدرحيدر، **الزمن الموحش**، ص 64.
(2) المرجع السابق، ص 274.

## 1 ـ الصورة النزوية وشاعرية الجدل النوعي

إلى جانب ما سبق طرحه في التقديم من ملاحظات تمهيدية، يضعنا هذا المدخل الأولي منذ البداية في صلب مسألة التلقي الراجح. من خلال هذه المسألة ينفلت النص عن وحدته الشكلية في تركيب البناء التخييلي. فيتسخر الحدث (الفعل) والشخصيات والفضاء لهيمنة العبارة المجازية. إن السارد لا ينطلق من الذات ليتوقف عندها بوصفها مركزًا للعلاقات مع الآخرين، بل يمدّ هذه الذات على مساحة شاسعة وغير محددة من العلاقات والخيبات وجموح الرغبة ونزواتها، حيث تغدو «الأنا» عالمًا شاهدًا على الهزائم، نسمع داخله صوت ارتطام الرغبة بالعجز والحلم بالموت، وعلى هذا النحو تمتد اللغة بنسيج طافح بالصور المجازية، تلتقط لحظة حزن كاملة في علاقات مجموعة من الشخصيات، حامية الدماغ وباردة الحرارة، تطلق شعاراتها المستحيلة والحانقة على أرضية مغلولة، يوحدها «زمن موحش» ويخترقها، ويجعل للخيبة والإخفاق طعم النزوة والاشتهاء الجسدي.

لذلك كانت الكثافة الشاعرية تدفقًا وانفجارًا داخل موقف واحد. وعلى الرغم من أن النص يحكي عن مرحلة الهزيمة، فإنه لا يستحضر الوقائع التاريخية إلّا نادرًا، ولا يصوغ الحدث الروائي داخل امتداد سردي منطلق من المواقف وممتد منها، بل يكتفي بتركيب مبهم لهذه المواقف، يكسرها من داخلها في زمن بسيكولوجي متحرك، فتحظى لحظات الاستبطان والتأمل والحلم وتاريخ الارتباطات النفسية والنزوية بالحضور الكلي داخل النص.

إن محاصرة الذات بالإخفاق المرجعي والإيديولوجي المتمثّلين في المأزق الشامل للهزائم القومية ولشعارات القوى القيادية وإيديولوجياتها، حفزت صور «الزمن الموحش» على التحرك بطاقة نزوية[1] مهيمنة وموجهة للصوغ الشكلي والدلالي للمحكي الروائي. فلجوء «شبلي» إلى الحكي عن ذاته وإلى تعرية وعيها ولاوعيها بجرأة قاسية وكاشفة، هو لجوء في الآن ذاته إلى إعادة الاعتبار للذات والجسد، ولقِيَم النفس المستجيبة لرغائبهما في الحب والجنس والتمرد، في ظل ضغط العجز والخيانة والموت:

«يصير المستشفى غرفة موشاة بستائر من حرير أخضر، منورة بضوء خافت ورائحة امرأة خرجت للتو من حمام. في الزاوية سرير مغطى ببياض مغسول ومعطر، وفي الخارج مطر. الدنيا ظلال وروائح جسد يتعرى. جسدان في لحظة الداء الوحشي العذب. والجسد موجة مندفعة نحو شاطئ حار. الدنيا

---

(1) Waladimir Krysnski, **Carrefours de signes**, Ed, Mouton, 1981, P.45.

بحر حريري في غسق حريري. رجل وامرأة يستلقيان فوق جسد البحر. إنه العربي في المطهر والشمس على كتف المغيب. ألوان زرقاء وبنفسجية وخضراء. ألوان حمراء مغسولة بالرغبة والشوق السري القديم تنهد فوق السرير، فوق حرير البحر. والغروب قوس قزح. الألوان تمتزج بحركات تشبه سقوط ملايين الشهب داخل ليل أخضر.

الرجل يدخل كهف البحر تدخل هي فيه. جسدان من توق حريري لامع وصاف. الجسد في البحر والبحر في الجسد. يتلامسان. ينحلان. موج من ألم. موج من عذوبة. يصيران الموج. يرتفعان معه ويهبطان. يتقدّمان. يتراجعان. الحرير في الحرير. الأشياء خضراء: البحر والسرير والستائر الشمس والليل. ثم الرغبة والمطر، كذلك البحر والجسد. الجسد والبحر. بحر ممتد أخضر لا نهائي. بحر حريري تغوصان فيه. تتلاشيان. سكينة البحر مقبرة»[1].

تمثّل هذه الصورة حالة يستطرد فيها السارد عن متابعة التذكر إلى صيغة بلاغية مغايرة، توقف مؤقتًا الموقف النزوي بسمته المباشرة:

«من قاع اللاشعور ينهض إحساس غريب. توقع ينوس بين الشك والثقة. يتغلب هبوب المراودة»[2].

فيتدفق المحكي الاستيهامي عبر ثغرة مبهمة تستعصي على الملء، ويندس في غيهب اللاشعور، مجسدًا بصيغته الشاعرية تحققات ذلك الموقف النزوي الجامح. إنها لحظة توقف داخل حركة التذكر الكبرى لأجل بناء حركة تصويرية تمتح «وقائعها» من استيهامات العلامات والتراكيب التي تنضح شبقية.

وإذا كان الامتداد السردي قاعدة للتوجّه نحو الكلية والتحبيك الشامل، فإن الطاقة النزوية تحمل غايتها في ذاتها. لذلك، فهي نقيض الفعل أو الحدث، توقف الامتداد وتشلّ الحركة ويلتفت السارد نحو حالة استيهامية مفعمة بالاشتهاء الجسدي تعول على جهد التمعن في العلامات النصية المبثوثة هنا وهناك، من خلال إمكانات التصوير الاستعاري وسمات الحكي ومكوناته.

تتهيأ الصورة، على صعيد الفضاء، لتنتقي مكانها من خلال فعل تحويل مجازي يصير فيه المستشفى غرفة. وقد يتحول في صور روائية أخرى إلى كهف أو فضاء يمتدّ من

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 229ـ 230.
(2) المرجع السابق، ص 229.

الشرق إلى نهايته، أو إلى شخصية «منى»[1]. ويحضر المستشفى باعتباره فضاءً رمزيًا حيويًّا في استيهامات السارد، يجسّد فيه أطروحته الإيديولوجية المتمردة والحانقة تجاه حالة العربي الملوثة داخليًّا: «إنه العربي في المطهر».

وتعد هذه الأطروحة النواة التي يدرك بها السارد «شبلي» الوضع الإنساني عبر مقتضيات النزوة والجسد.

إن المستشفى فضاء مطاطي دائم التحول يتسع ويضيق، وتتناقض قيمه وتختلف تبعًا لمحتوى الحالة الاستيهامية وموجهاتها النزوية. ويأخذ المستشفى ـ الغرفة سمات حميمة بارزة يمنحها المطر بالخارج قيمة مضافة. فالستائر الخضراء والنور الخافت والمرأة تحمي الغرفة المحاطة بالمطر من البرد، وتثير الإحساس بالدفء. وكلما كان الخارج ممطرًا وباردًا كان الداخل دافئًا وناعمًا ومحبوبًا ومثيرًا الفرحة بالاكتفاء. وإذا كانت صورة المطر تَضفي لونًا وصوتًا وحيدين على الكون بكامله، فإن الأشياء داخل الغرفة تتمايز وتتعدد وتتضاعف قيمها الحميمة بمجرد تقابلها مع البياض الكوني بالخارج واقترانها باللحظة النزوية. ويحتد هذا التقابل بين الفضاءين حين تكثف صورة الغرفة في ركن من أركانها:

«في الزاوية سرير مغطى ببياض مغسول ومعطر».

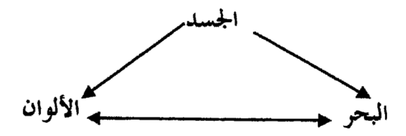
وتجعل اللحظة النزوية هذه الزاوية نموذجًا مصغرًا للكون:

«الدنيا ظلال وروائح جسد يتعرى».

وبامتداد صورة الاستيهام الشبقي يزداد التوسل بالإمكانات الاستعارية في تجسيد الموقف. فاللغة هنا لا تصوغ لفظًا ما ينتجه الجسد حركة لتكون الدلالة المعادلَ التصوري لوضع غير لغوي، بل تسكبه في قالب تجريدي ممعن في اللاتحديد، يفجر الموقف الآني ويعمّمه، ويجعله قابلًا لأن يستوعب من قبل متلق قادر على المتابعة الذهنية المتأنية لتأويل الصورة، بعد أن لم يزود إلّا بقدر أدنى من الخطاطات والعلامات النصية الدالة.

يدور مطلق المجاز الاستعاري في جمل الصورة حول الجسد في حركته النزوية. إنه مادة التصوير المهيمنة والمعين الذي تتولد منه موضوعات الاستيهام:

(1) حيدر حيدر، الزمن الموحش، ص 220 ـ 135.




فتمضي الصورة، رابطة بين المنغلق والمتناهي في الصغر من جهة «السرير، الغرفة، الجسد، الستائر، رجل، امرأة..» والمنفتح والمتناهي في الكبر «الدنيا، البحر، الشمس، الليل..». وتكف هاته الأشياء عن كونها متناقضات كأننا إزاء تشكيل ذهني ولغوي لزوجي[1]، يملي تفكيرًا غير قادر على التمييز ولا يحصر إلَّا بتنوعات مبهمة حول موضوع واحد. ولعل ذلك تَبين من خلال تراوح تركيب جمل الصورة بين الأفعال والتعابير التي تستوحي معانيها من الخاصية اللزوجية: «يدخل. يتلامسان. ينحلان. يصيران/ مندفعة. فوق. على. داخل. في..».

بذلك يصبح الجسد بحرًا ممتدًا. ويتحول اللون الأحمر عبر الاشتهاء الجسدي إلى ألوان زرقاء وبنفسجية وخضراء، إيحاءً بالتحول من احتدامية جحيمية إلى الماء يقظة الحياة الأصلية[2]. وتمضي الكلمات والعبارات الآتية (الدنيا. ظلال. بحر حريري. الشمس. قوس قزح. بحر ممتد لا نهائي). لتجعلنا نحس بالتوسع التدريجي لحلم اليقظة، حتى يصل إلى النقطة القصوى حين يقوم المتناهي في الكبر الذي تخلق في ذروة الإحساس النزوي، بتذويب ذلك العالم المستهام وامتصاصه، ثم إعادة تركيبه في صورة تراجيدية مفاجئة.

ولعل الاستناد إلى الطاقة البلاغية أو الحقل الدلالي للصورة، في حدودها الجزئية، غير قادر على تأويل ذلك التدرج غير المباشر، ولا يتيح إمكانية التقصي المؤمل لصوغ اللغة الذاتي المتدفق. إننا نفترض أن تَشَكل الصورة الشاعري يستند، في عمقه، إلى حركة السرد الكبرى، والتكوين التخييلي الممتد في مجموع النص، فبهما تأخذ الصورة الجزئية وضعها الوظيفي.

إن علاقة السارد «شبلي» بالمرأة ليست دائمًا في مثل ذلك الوضوح الإنساني

---

(1) جيلبير دوران، **الأنتروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها**، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت 1991، ص248.

(2) Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, **Dictionnaire des Symboles,** Ed, Robert Laffont/ Jupiter, Paris, 1982, P1002.

والغريزي في نظام الحياة العامة للبشر. كما أن تلك العلاقة لا تتكفل بما يمكن ربطه بالعابر في حيوات الشخصيات أو بالنزعة الغريزية فحسب، بل يتعلق الأمر بآصرة تنضح عصابية، على الأقل من جانب السارد الذي يكيف عصابُه وقطب ذاته النزوي ومحتوياته اللاواعية كلَّ تفصيل بلاغي وكل إمكان أسلوبي في النص.

إن صورة الجموح النزوي ذات هيمنة ذهنية ونفسية ممتدة في جسد النص، وذات حضور مباشر ورمزي في جميع الفضاءات وفي اليقظة والاستيهام والحلم. ويمثّل الاشتهاء الجسدي في الصورة النزوية نواة ملتقى غامض بين عدة علامات وشخصيات. فـ«وائل الأسدي»، المثقف الذي تحوله السلطة إلى جلاد ضدّ من يدافعون عن القيم التي كان يؤمن بها، يقتل عشيقاته بعد اغتصابهن، و«سامر البدوي» الشاعر الناضح بالحياة، تتصدع العلاقة بينه وبين زوجته، فيهاجر من جسد إلى جسد لإشباع نزواته راميًا خلفه كل الشرائع والأعراف. و«راني» الروائي يرى التحرير يبدأ من موضوع الجنس. و«مسرور» المناضل الفلسطيني يكتوي بجحيم العدو، يجعل الاغتصاب أساس العلاقة بينه وبين زوجته «ديانا».

لكن تظل شخصية «شبلي» محور هذا الملتقى، والشاهدة على سقوط جيلها، تكتسب مغزى فعاليتها الروائية من خلال علاقتين متمايزتين:

ـ **علاقة جسدية**: تطفئ من خلالها «أمينة»، نموذجُ المرأة المقهورة والمحرومة مع زوجها، أشواقَ «شبلي» على حواف جسدها، لأجل التسامي وتصعيد الحلم لامتلاك نموذج «منى»:

«بعيدًا أوغل أصابعي. أدعها تسوح عبر مروج حريرية عذراء، وبيدي الأخرى أجمعها صوبي ثم أغور فيها. كلها ملكي. كذلك الليل والعالم. في جميع ذرات جسدي يرتقي شوق طبيعي يطلب التلاشي، كنت مسحورًا معمدًا بالبهجة. ممركزًا في هذه اللحظة التي تشبه الغياب المطلق»[1].

وكان الاشتهاء الجسدي ذاته ضابط علاقة السارد بـ «ديانا»:

«وفي تلك الليلة تبدّى جسدها تحت قميص النوم في قمة إهماله، لكنه كان شهيًّا كما ينبغي تحت رغبتي»[2].

يبدو الإغراء، في هذه اللحظات النزوية أنثويًّا على الإطلاق. فمقابل «الحياد»

---

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 30.

(2) المرجع السابق، ص 163.

الذي يظهر به جسد الرجل يرتسم جسد المرأة مغرقًا. في الشهوائية والإغراء والإغواء. ولتحريك هذه الطاقة الإغوائية تسلك بلاغة الصورة سبيلًا يقود إلى تجزيء الجسد والإحساس به في شكل أعضاء ومناطق تأخذ كل واحدة منها موقعًا داخل السيرورة المؤدية إلى النزوة القصوى:

«وبقيت. شربت كأسًا ثالثة طلبت موسيقى وكانت تروح وتجيء، زنداها عاريان حتى الإبط، وتحت إبطها شعر خفيف، تمثّلها ذهني خائفة، مشتهية، مسكونة بفرح مجهول. من تحت إبطها تفوح رائحة خاصة توحي بالعري واللذة. والموسيقى تصدح، هي الأخرى لها رائحة، ساقاها المرميتان تشعان تحت الضوء..»[1].

تلك هي صورة مشهد النزوة الحسية عبر صوت السارد «شبلي»، تتجسد فيها المرأة باعتبارها كيانًا لا صوت له وجسدًا محصورًا في إثارته للحس.

ـ علاقة رمزية واستيهامية: تتميز فيها «منى» عن باقي الشخصيات، وتتحرك في نسيج وهمي يحققه تشكيل اللغة المجازي بكل ما يختزنه من تحليقات وأوهام نزوية خارقة، ورغبات ممتلئة حتى الاختناق بالحمولات الإيديولوجية وأضغاث أحلامها (الثورة ـ الحب المتكامل ـ الانتصار على الصهيونية ـ المشفى ـ الحياة..):

«شيء خاص حدث خلال سني التحول والارتكاس، لقد سكنتني تلك المرأة على نحو يقرب من العصاب في الوقت الذي بدأت فيه انهياراتي النفسية تشارف حدود الرفض لجميع الآخرين»[2].

وتتجلى سمةُ عصابيةٍ علاقة السارد بـ«منى» في حالات القلق والعدوانية والاختلال، وقد ترتب عنها نهم غير محدود نحو جسد المرأة. بذلك اكتسب السارد قدرة ممتلئة بانفعالات متناقضة وهوسًا في درجة الغليان[3]، وطاقة غير منتظمة لا تمتلك أية إرادة، غايتها تحقيق الاشتهاء الجسدي عن طريق الاستيهام:

«وأنا أمضي أحاول التغلغل نحو أحلامي الآثمة والاضطهادية. مشاعري اللاشعورية نحو ديانا وسمية وكل النساء الشهيات اللواتي يعبرن شوارع دمشق، أعريهن في ذهني دونما خوف من الشرطة الأخلاقية وآيات الله

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 164.
(2) المرجع نفسه، ص 192.
(3) S.Freud, **Nouvelles conférences sur la psychanalyse**, Gallimard, P, 99-100.

البينات. وإذ تشرق منى داخل هذا العالم المائل، أشعر بالشفاء والهدوء»[1].

تجسد هذه الصورة الذهنية لحظة وعي «شبلي» بحالته العصابية واستيهاميته المرضية التي تحكم علاقاته بالنساء، فيعلن، بلغة متمردة وحانقة عن ذات تنضح إثمًا وشذوذًا، يتوقف شفاؤها واستواؤها على حضور «منى». ولعل «شبلي» نفسه يقرّ بهذا الوضع البسيكولوجي بعدما تحرّر من حوار وهمي دار بينه وبين طبيب نفسي يشكوه فيه فقدانَ الرضى في النفس والجسد[2].

إن منطق السياق العام يكشف إذن عن أواصر نزوية ورؤيا عصابية سقيمة ورغبات معاقة تحدد طبيعة الاختيارات البلاغية وتلون العلاقات بين الجمل والمقاطع. بالنظر إلى كل ذلك،لن تكون ثمة أية غرابة أو استثناء في الانتقال المفاجئ في الصورة المرصودة من المتناهي في الصغر إلى المتناهي في الكبر، ومن النزوي إلى التراجيدي.

إن حركة الصورة النزوية تنبني انطلاقًا من عالم «شبلي» المهووس بطيف «منى» والملوث بجسد «أمينة». وبذلك تكثر رجّات وانشطارات وشروخ، تتلامس فيها المتناقضات وتلتبس القيم، ويصبح التحول المفاجئ نظامًا عامًا لإيقاع استيهامات «شبلي» وتذكراته وأحلامه.

وقد كان لرحيل «منى» ولتمنع «ديانا» عن الاستجابة لهوس «شبلي» المرضي أثرٌ عميق في تجسيد ذلك التحول العبثي الذي يصل إلى حدّ تدمير مضمون الاستيهام النزوي والاستعاضة عنه بمضمون تراجيدي خارق وماسخ:

«تراءى ذلك ككهف في واد عميق رائحته زنخة، مسكونة بالعظام الحيوانية والإنسانية. وسوست النفس: هل لنا شمس؟ هل لنا مشفى؟.

فجأة تمزق سحر ديانا. من جسدها فاح نتن حضاري حملته الريح من مستشفى كبير يمتد من بدء الشرق حتى نهايته. بدا لي غاصًا بأناس يرتدون ثيابًا صفراء يفوح منها الكلوروفورم، يتحركون بطريقة تثير الغثيان، وتثير الشفقة. وطرأ على جميع النساء تحول جديد. اكتست فيه أجسادهن شعرًا كشعر الماعز والقردة، فتبدين بقرون كبيرة وأظافر تفوح منها رائحة حموضة، ورحن يرقصن رقصات همجية مفعمة بالتقزز والسخف، وحولهن جموع الرجال تنتحب دونما صوت مسموع.

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص187.

(2) المرجع السابق، ص 186.

كان قلبي منقبضًا الآن. حزينًا كما ينبغي، عاجزًا عن فعل أي شيء حتى الحركة»[1].

إنه تصوير قاس لا يستمد رحيقه من الدفقة المجازية للألفاظ، فحسب؛ بل من تشكيل أسلوبي مشحون بحرارة التماس الحسي المباشر قائم على تجسيد صدمات الرغبة المعاقة بشتى العناصر السلبية: (النتانة. الغثيان. الشفقة. المسخ. الضيق. الحزن. العجز..)، إذ لا يمكن استيعاب صورة المسخ هاته إلَّا بتعبئة حاستي النظر والشم المتلاحمين (فاح. نتن. كبير. يمتد. بدا لي غاصًا. صفراء. يفوح. فتبدين. تفوح رائحته..) وهما يستقبلان عنف التحول الخارق:

- تحول التحام التاريخ الشخصي للسارد والتاريخ العام إلى فضاء أسطوري خارج الزمن: «كهف في واد».

- انتفاء سحر «ديانا» وصدور النتانة الحضارية من جسدها بعدما كانت محل الاشتهاء عند «شبلي»:

«كل ما فيك ينضح بالاشتهاء والعذوبة»[2].

- تحول الوطن العربي إلى مستشفى كبير يمتد من بدء المشرق حتى نهايته.

- تحول النساء إلى أجساد حيوانية ممجوجة ذات حركات مفعمة بالتقزز والقرف.

- انقلاب مظهر جموح الرجال إلى مظهر نسائي مستغرق في النحيب.

إن ما يثيره عنف هذا التحول الماسخ من إحساسات متمايزة ومتناقضة (الغثيان. الشفقة. الاستهجان. التقزز. السخف. الانقباض. الحزن. العجز.)، يعكس صراعًا داخليًّا عميقًا بين صرخات الدوافع وقيم الواقع، على المستوى النفسي. فإذا كانت الصورة كلها تعكس وضعًا مقلوبًا، على مستوى علاقة السارد السابقة الذكر، فإنها تتماثل مع مطلق الصور النزوية المركزية في النص، من حيث المصير التراجيدي الذي يحول الحلم إلى كابوس مرعب يعتصر شهوة الحياة:

«من قلب الريح ورائحة الدم تنبثق منى»[3].

ويظل الزمن القاتل قوة حتمية، يتبدى أثرها في كل مكان:

«شوارع مبتلة وشجر عار إلَّا من الأغصان الشبيهة بالأضلاع.. صور

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 220.

(2) المرجع نفسه، ص 217.

(3) المرجع نفسه، ص 280.

وأطياف للحظات عبرت لا تعود.. حزن باتساع هذا الفضاء ولا شيء آخر.. والزمن القاتل هو سيد بلا منازع»[1].

إن صورة الموت في «الزمن الموحش» لا ترتبط بالأحداث التي كانت كثيرة ومتباينة الأسباب فحسب، وإنما تشكل هاجسين متداخلين: الأول عبثي يكتنف حياة السارد ويسيطر عليها ويطبعها بالجنون والفزع والهلوسة والإحساس بلا منطقية الوجود. والثاني إيديولوجي يبطن شعورًا بالسخرية والاحتجاج والرفض وسط ركام كثيف من الشعارات الكاذبة:

«العربي يعبر التيه الرمادي. إنه طائر العنقاء. لكي تعود الأشياء إلى أصلها الأولي لا بدَّ من تفاقم الموت حتى يشعر كل ابن آدم أنه هالك وأن الخطر يعنيه»[2].

بذلك يغدو التاريخ العربي في ذاكرة «شبلي» تاريخ موت ترتسم في أزمنته صور حادة ومتوحشة، يتصدرها طغاة قتلة وضحايا مقتولون: (الحسين ـ حمزة ـ أبو العباس ـ يوسف الثقفي ـ عبد الله بن الزبير ـ ابن عفان ـ معاوية ـ هولاكو..)[3]. ذلك ما سنحاول بيانه انطلاقًا من دراستنا لصورة الفضاء في النص.

## 1 ـ 1 ـ التجريد الفضائي وتشاكل القيم الخلافية

ترتبط صورة الفضاء في الرواية بموضوع الزمان وبنسقه الطبيعي المتمثّل في الامتداد والتوالي في اتجاه[4] وبذلك تمثّل تلك الصورة المكان المعيش وتظل عاملًا أساسًا من عوامل تأكيد الوجود وتحقيقه وتثبيته. غير أن التصوير الروائي في محكي «الزمن الموحش» الشاعري يقترب من التصوير الشعري حيث تتصدر اللغة المجازية والاستعارية الكتابة، وتتلاشى الحدود الزمنية الفاصلة بين السابق واللاحق المنظمة لصيغ ترابط الصورة الروائية. إن ذبول المرجعيات الواقعية والنفسية يمنح الفضاء بطولة يحوز بها وظيفة حيوية في تكوين مسارات المحكي، ويشخَص عبر الصورة المجازية والاستعارية ويقع في أمكنة الحلم والاستيهام.

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 204.
(2) المرجع نفسه، ص 234.
(3) المرجع نفسه، ص 281 ـ 282.
(4) محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، ص 26.

يرى «ج. إ. تادييه» الارتباط العضوي بين تشخيص الفضاء في المحكي الشاعري والصورة نوعًا من الاستثمار الاستعاري له:

«إن لفضاء العالم كما يشخصه المبدع صلة بفضاء اللغة كما تجسده الصور البلاغية. ولكنه، في الوقت ذاته، يتجاوز دور الملحق أو الإطار الذي مثله في الرواية الكلاسية باسم الوصف، ويصبح شخصية لها لغتها وحركتها ووظيفتها»[1].

لذلك فهو يرى الفضاء في المحكي الشاعري مجموعَ علامات تنتج أثر التشخيص. ويقترح دراسة تبنين تلك العلامات الفضائية عوضًا عن دراسة محاكاة فضاء حقيقي[2].

وبناء على اقتراح «تادييه»، لم يعد الفضاء في المحكي الشاعري مفترضًا واقعيًّا، وإنما صار مجرد لعب كلامي بالصور، يتداخل فيه المرجعي بالاستعاري ويلتبس حدّاهما إلى درجة انغماسه في الاستيهام الشاعري. لذلك يرى هذا الناقد أن دلالات الفضاء تنتظم من خلال إيقاع ثنائي، تتقابل فيه الأمكنة وتتعارض على المستوى المعجمي والتركيبي والنصي.

إن ما يميّز هذه المقاربة استنادُها إلى بعض فرضيات قراءات الشعر وسماته النوعية والبلاغية، الأمر الذي أدى بها إلى قصر عملية توليد دلالات الفضاء الروائي وسماته على القوة المجازية للصور، وعلى حدود أفقها اللغوي والبلاغي المباشر. فترتب عن ذلك إسقاط قواعد تخصيص صورة الفضاء بسياقها النصي وطاقتها التجنيسية.

والحقيقة أنه مهما تتضخم درجة صوغ اللغة الذاتي والمجازي ويندغم الفضاء بشخوصه وأمكنته وزمانه بملامح الذات الساردة وأعراضها واستيهاماتها، تظل صورة الفضاء الروائي مستترة ومعتمة في ظل انشغال القراءة بـ«لعب الصور اللفظي» وتخييلات «الوظيفة الشعرية»[3]، ولا تنكشف إلّا من خلال تنقيب متأن في مسيرة التكوين التخييلي الذي يصهر اللحظات الآنية والكثيفة بالصيرورة المرتكزة على النمو والامتداد.

من هذا المنطلق نتوخى رصد صورة الفضاء في «الزمن الموحش» وتحديد سماتها وأبعادها، ونحن نفترض أن الفضاء في رواية «حيدر حيدر» هو المكون الأكثر عتمة وغموضًا، والتجليُّ القوي لوظيفة الطاقة النزوية في صوغ الصورة وتشكيل لوحاتها.

---

(1) Jean.Yves.Tadie, **Le récit poétique**, Ed, P.U.F. 1978. P9-10.

(2) Idem, p48.

(3) Idem, p53.

تنبني صورة الفضاء في «الزمن الموحش» من خلال صيغة التبئير الذاتي بتلويناته المتعددة حيث ينحصر المنظور السردي داخل ذات واحدة، وتتوالى الصور والمقطوعات بواسطة وعي مركزي واقع في مأزق فكري وإيديولوجي لا يخلو من تهوش وتوتر ورغبة في استبطان الذات وتعريتها لأجل تكسير أصفادها الزمنية:

«لا بدَّ من عبور النار الداخلية في محاولة تطهيرية، بذلك تتألق النفس وتظل في مركز الوهج. وعلى هذا النحو يمكن أن نتخلص من العكر القديم»[1].

وعلى هذا النحو يصبح وضع علاقة النص بالمتلقي مثار استشكال. وتتخذ المواجهة بين السارد والقارئ طابعًا معقدًا قد يحمل الطرف الثاني فيها على تهويل صنعة الكتابة، فيشكّك في قدراته على القراءة ويستزيد من جهده الذهني. وقد يحمله على التهوين فيرى أن النص يفتقد مقومات الاستحواذ الداخلي على القارئ.

إن أول الصور الفضائية الدالة بعمق صورة «دمشق» المتميزة باندغامها في تكوين شخصية السارد، ذلك الاندغام مصدر امتداد حركة النص واستيلاد دلالاته. وفيهما تبدو استدعاءات شخصيات سائبة ومتحررة من كل القيود. وعلى خريطة «دمشق» ينغمس المحكي في استحياء الإيديولوجيا وتقفي صرخات الجسد المكبوت والصوت المنذر المتوعد. بذلك تحولت «دمشق» بعناصرها وخاصياتها واكتنازها بالأشياء إلى فضاء «لا محدد» يستبدل سماته من خلال انفعالات القهر والإحباط والخيبة المتلفعة بظلال المكان والإيديولوجيا والجسد، فيتوارى المكان خلف أعراض النفس واستيهاماتها، وتنمحي نتوءات الأشياء والطبائع وتسدّ مسدّها الآراء والأفكار.

هكذا تمتلك «دمشق» طاقة رمزية قوية، تغنى «حيدر حيدر» عن دمشق المدينة، وتحجمه عن تخصيص الفضاءات التي تتواجد فيها الشخوص. كأنه يحرص على خرق المجال الواقعي الذي استوحت منه الرواية الواقعية والكلاسية التشخيص الفضائي. غير أن إدراك فضاء «دمشق» لم يقترن عنده بهذا القدر من التجريد والمفارقة واللاتحديد فحسب، وإنما مثل عند السارد المستوى الأكثر عتمة وغموضًا وإثارة للحيرة:

«علاقة الإنسان بالأشياء تبدو أحيانًا عصية على التفسير، هكذا أنا ودمشق وجميع من استوطنها طويلًا»[2].

يصبح لـ«دمشق» استعداد غير محدود لمضاعفة الصور وقلب المعاني والقيم،

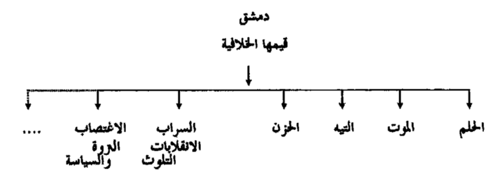
(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 44.
(2) المرجع السابق، ص 139.

كأنها منبع استلهام سوريالي، حيث الواقع والخيال والحياة والموت والماضي والمستقبل والخيبة والأمل والمدرك والمستعصي تكفّ عن كونها قيمًا متناقضة:

«كنا ننعطف يسارًا نحو شارع آخر، وديانا تحكي ببرودة كأنها شاهد محايد. أمامنا وخلفنا وعلى الجانبين، كنا مطوقين بدمشق. نسير ببطء. ودمشق متاهة، وضيق، وأنوار. صمت، وغياب، وتوق لشيء مخبأ فيها وفينا. الدروب تفضي إلى دروب والأقدام ترن على الأرصفة بخفوت، ولا نتعب. إننا نمضي»(1).

يأخذ التعيين الفضائي على مستوى تركيب الصورة وجملها موقع حال ينتظر منه المتلقي المُوَجَّه بقواعد اللغة المجازية، إطلاعه على ملابسات فضاء «دمشق» لحظة مشي السارد و«ديانا» في شوارعه. لكن، ما من شك في أن الصيرورة السردية التذكرية المرتكزة على الامتداد في هذا التصوير المشهدي: «كنا ننعطف... وديانا تحكي... أمامنا وخلفنا... نسير ببطء». لا تخلو من انفلات لحظة تجريد طارئة تصهر حركة التذكر الزمنية بحركة وعي معقد نحواستطراد لازمني فينزع التجريد الفضائي عن «دمشق» سمات التخصيص السياقي ويشحنها بفيض من القيم، تضيق به الصورة الجزئية الممتدة، ويتسع لأن يلتقط كل ما له علاقة بالمأزق الإيديولوجي والسياسي وحلقاته في مرحلة الهزيمة وما بعدها: «متاهة ـ ضيق ـ أنوار ـ صمت ـ غياب ـ توق ـ حذر ـ مضي..».

من الصعب أن نتخيل ترابطًا وثيقًا بين هذه المعاني في صورة جزئية، لكن «حيدر حيدر» يجعلنا نشعر بأن هذه الصورة تمثّل نواة صيرورة تشاكل ملتبس لقيم فضاء «دمشق». فإذا تفحصنا شُعب هذا المكون في النص وجدناه يتكرر بألوان تصويرية متباينة وقيم خلافية بارزة:




ذلك ما انعكس على مكون الزمن في النص، حيث تنتفي الأبعاد أو الفواصل الزمنية بين الأشياء وتتسم الصور الروائية بالانطلاق وحرية الاستيهام واللامعقول.

(1) حيدر حيدر، الزمن الموحش، ص 141.

## 1 ـ 2 ـ من التخييل السردي إلى الترشيح الاستعاري

يمكن قراءة نص «الزمن الموحش» باعتباره حلقات سردية مبنية على لحظات استذكارية كاشفة لديمومة مترسبة في الأعماق، تخضع فيها الشخوص والأشياء والوقائع والفضاءات إلى تحولات غير منتظرة ضمن عوالم لغوية لها من الجنوح الشاعري والنزوي ما يجعلها صورًا جسورًا للتمرد والتهويم والخرق. وتُعدّ هذه الصور حافزًا أساسًا للأقوال والأفكار المتداولة في النص. وتتحول اللحظات الاستذكارية إلى حركة السرد الكبرى ذات بناء متعدد الأبواب والمداخل، ينجز فيه كل مقطع تحولًا طارئًا من تحولات الكل بدل أن يكون وحدة منه. وتفضي بنا الصور إلى ردهات النفس والنزوة الاستيهامية ومسالك «دمشق» المجردة، فتقوم عبر ذلك لعبة مثيرة وعبثية وغامضة السحنة كأن السارد لا يبوح إلَّا بما تحوَّل إلى تذكر حيّ قابع في الأعماق له نبضه وأثره الموجع.

ولم يسع هذا التحول الاستيهامي والعبثي إلَّا أن يكون كلي الحضور والحركة، يهتك نظام التخييل وينفلت كليًّا من قوالب الحكي المألوفة. ولعل أهم ما يسوغ ذلك غيابُ الحدث الروائي. فالمتخيل المستبطن في ذات السارد المتحولة والمدموغة بالرموز والاستيهامات والرغائب والأحلام والكوابيس، ليس من طينة الأحداث والوقائع في الحكي الكلاسي ولا يمهد لفعل ولا يرسم نتوءات لطبائع الشخصيات، ولكنه لحظات ديمومة متقطعة محفورة في الذاكرة، عمادها التفكير والحلم والاستيهام والحوار. وتلك عناصر لا ترمي إلى تحريك الدينامية السردية وإغناء امتدادها وتوزعها، وإنما تسخر ترشيحات استعارية كثيرة تعمل على ملء الثغرات الحدثية وردم الفجوات الناتجة عن تعطيل الحكي. وبذلك الاطراد الاستعاري يتواصل اتساع التحبيك «الشعري» ليمضي بذهن المتلقي درجة أوغل.

إن مجمل هذه الاستثمارات اللغوية حالاتٌ تصويرية يستطرد فيها السارد عن متابعة حركة التذكر المتحولة نحوصيغة إبلاغية مختلفة عما امتدت فيه. وإذا حاولنا تدقيق النظر في طبيعة الحلقة السردية الفجائية والواقعة بين صيغتي الاستطراد والالتفات، نجدها متفاوتة من حيث صوغها التشكلي ووظيفته. فالنص لا يخضع للعلاقات السياقية. إن ثمة علاقات من نوع آخر يحكمها نظام استبدالي لا تنكشف فيه الدلالة النصية من خلال التنظيم التخييلي الممتد، وإنما توجّه عملية تحصيل الدلالة المحتملة من استيعاب طاقات المادة اللغوية المجازية المتراكبة في النص. ولبيان ذلك ننتقي من تلك السمات سمتين تكوينيتين تتكفلان بنسج أهم العلاقات الاستبدالية:

## 1.2.1 ـ الاستدعاء الذهني والتشذير الزمني.

يسجل زمن الرواية مواقف من حياة «شبلي عبد الله» قبيل هزيمة حزيران 1967. ويستهل المحكي بإعلان قدوم أناس غير محددين:

«ها هم قادمون من الجبال والسهول زحفًا باتجاه المدن. في عيونهم غضب. وعلى جباههم غبار ومجد منتظر. في الرياح تخفق راياتهم وأصواتهم الجليلة تملأ سمع العالم. تحتهم ترتعش الأرض، ونفوسهم مفعمة بالأماني والغبطة»[1].

ينبعث هذا الصوت من الحدود الأخيرة لزمن التذكر: «أتذكر الآن بهدوء تام..»[2] فهو بمنزلة إعلان عن زمن لم يبدأ بعد، يجسّد الحاضر المحتمل: «الآن يبدو العالم..»[3] ويتمّ تذكر الزمن الموحش واسترجاعه في زمن ما بعد الهزيمة. وبعد الإعلان السابق يبدأ مستوى الحكي الأول الذي يذكر فيه السارد رحيل «منى» واختفاءها:

«لقد رحلت. غابت كحلم هاجس النفس في ليلة صافية، ولم يبق غير الطيوف والتهويمات تهتز وتهتز مثل زلزال عميق..»[4].

وبعد الإعلان عن رحيل «منى» يعود الحكي إلى المراحل الأولى من آثار الذاكرة حين تعرف «شبلي» إلى «أمينة» وإلى شخوص أخرى مقيمة بدمشق. ثم يتلو ذلك الحكي عن مصائر هؤلاء الشخوص وما آلوا إليه.

يطبع هذا التشويه الزمني مجمل مسار المحكي إلى درجة يختلط فيها السابق باللاحق. وقد ساهم اعتماد تقنية التوليف «Montage»، وغياب التحديدات الزمنية، والتباس زمن الأفعال، وتواري أسماء الأعلام التي تعود إليها الضمائر، في تقوية سمة التشويه الزمني وجعل التداخل المعقد بين الأزمنة لغزًا حقيقيًّا يصعب على القارئ حلّه.

ويعدّ الاستدعاء الذهني إحدى السمات الأسلوبية لحركتي الاستطراد والالتفات داخل النص، حيث تتلاحق الصور وتتجاور بناء على موقف يستدعي ذهنيًّا موقفًا آخر. ويوظف الاستدعاء الذهني في النص بصيغتين متمايزتين:

ـ صيغة التماثل: حين يستدعي موقف موقفًا مثيلًا له، يتشكل من خلال استثمار

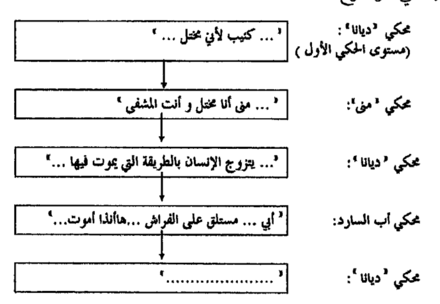
(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 9.
(2) المرجع نفسه، ص 9.
(3) المرجع نفسه، ص 9.
(4) المرجع نفسه، ص 10.

اللغة المجازي والشاعري. والاستدعاء التماثلي سمة متواترة في كل تفاصيل نص المحكي. فمثلًا عندما يؤكد «راني» في حوار مع السارد أن مستقبل العربي متوقف على بذل الدم، يستطرد حلم تراجيدي يصور مشهدًا جَنَزيًّا أسطوريًا:

«درب طويل وعر. العالم ظلام. صمت الظلام يمزقه أنين مجموعات تتناكب. الطريق بلا نهاية ينحدر كأنه شق عميق يخترق الأرض من القطب إلى القطب. جموع مهدودة بالظمأ والتعب. فوق الراحات توابيت قتلى عارية من أكفانها... »[1].

ـ صيغة التقاطع: وبها تستدعي صورةٌ صورةً أخرى يختلف موقفاهما لكنهما يتماسان ويتجاوران، فتثار صور من الذاكرة، مشتتة وغير ممتدة سياقيًا من بعضها يصعب حصر مداها، ولا يربط بينها إلَّا تحفيزات نفسية مفرطة ذات سمت نزوي أو إيديولوجي.

نمثل لهذا الاستدعاء التقاطعي بسلسلة من الاستطرادات المفاجئة بين محكي «ديانا» ومحكي «منى» ومحكي أب السارد[2] فعلى الرغم من تمايز المحكيات الثلاثة فيما بينها من حيث التشكل الأسلوبي والوظيفة؛ فإن صورها تتداعى ذهنيًا لدى السارد لمجرد تقاطعها في موضوع ما:




أتاحت العلاقات الاستبدالية بين صور النص وأجزائه، وقوة اللغة المجازية في توليد الدلالة، إمكان انتظام كثير من صور محكي «الزمن الموحش» حول بؤر تصويرية لمكونات نصية تتكرر وتحتكم لتطوّر كيفي مجرد عن سياقاتها. وتشع هذه البؤر التصويرية

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 255.
(2) المرجع نفسه، ص 134 ـ 135.

في كل اتجاه وعلى امتداد النص كله، تحركها محفزات مستثمرة مجازيًّا. وإذا أخذنا في هذا الصدد صورة شخصية «منى» ألفيناها تتكرر بألوان تشكيل متباينة ومتناقضة أحيانًا كثيرة، وبإعادة الصورة نفسها أحيانًا قليلة: منى (الثورة ـ الاستحالة ـ الحب المثالي ـ التواصل المطلق ـ الانتصار على الشيوعية. . . .)

تجتاز صورة «منى» نص المحكي من البداية إلى النهاية من خلال تكرارها في تنويعات متوازية وقيم خلافية. وتتشكل صورة تلك الشخصية، من خلال سمة توازي القيم في لوحة حلم طيفي يتحرك في نسيج علاقات وهمية تولدها اللغة المجازية بكل ما تختزنه من تحليقات غير محكومة بسياق نصي معين. لذلك فارقت صورة الشخصية تفاصيل البعد الإنساني، واتخذت ملامح الرمز المتعدد، تتلون سماتها خارج أطروحة صدق العالم التخييلي، وتتوارى خلف الرغائب الممتلئة بالحمولات الإيديولوجية وأضغاث أحلامها.

يتولى نص «الزمن الموحش» المتدفق صَهْرَ الأبعاد السياسية والإيديولوجية ببقية الأبعاد الحياتية الأخرى: الحب ـ النزوة ـ الموت ـ العجز ـ الطبيعة، ويتداخل فيه البعد السياسي بالنزوي، والثورة بالجنس، وخيانة الوطن بخيانة الزوجة.

ومن هذا المنظور لا تكون الإيديولوجيا وقعًا محدودًا في سياق تداول المعاني داخل النص، ولا جزءًا من إشكال ملموس يحيلنا عليه المحكي، وإنما هي تجريد كلي الحضور، ذو حيز وافر في المنظور السردي الذي يرسم الحياة ويلون فضاءاتها وشخوصها. ولقد ترتب عن هذا الصوغ التجريدي لإحباطات الزمن العربي الموحش، انفلات خيوط الحبكَة المسرودة وتشابكها وتجريد مكونات التخييل وتقطيعها عن سياقاتها النوعية. ولعل استهلالات الفصول والأقسام كانت أهم ما اعتمد عليه في بثّ الجنوح التجريدي:

«قد يكون هذا حلمًا أو حقيقة. لا يهم. زمن العربي يمضي بينهما»[(1)].

«دمشق ولياليها، حزني والوطن الجريح. ثم منى»[(2)].

«ذات مساء داهمتني فكرة صياغة نظرية عن الإنسان العربي»[(3)].

«الضوء الأحمر يعقبه ضوء أزرق ثم أصفر. تلك هي الثورة»[(4)].

---

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص 59.

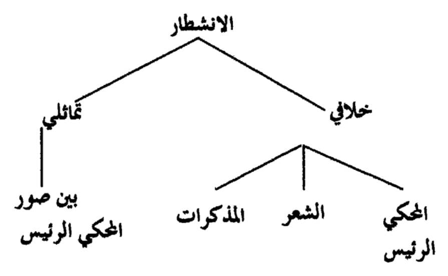
(3) المرجع نفسه، ص 69.

(4) المرجع نفسه، ص 78.

وتمتد الاستهلالات الإيديولوجية طوال محكي «الزمن الموحش» ملغية مفعول المقطوعات الحكائية، ومسهمة في حجب الحيوية السردية، فيأخذ النص شكل حركة وعي وفكر مأزومين، بدلًا من أن يكون حركة وقائع بعينها.

### 2.2.1 ـ الصورة الانشطارية: المجاز المضاعف

وتجسد جمالية الانشطار سمة أخرى من سمات التشكل الأسلوبي لحركة الاستطراد في النص، نظرًا إلى أن أنماط التفاعل المتبادل بين محكيين متماثلين من حيث المضمون والدلالة تتواتر على امتداد المحكي كله. وعلى الرغم من أن العلاقة الانشطارية تقتضي توفر عناصر تقنية عدة ليس أقلها أن يكون المحكي الملتفت إليه نسخة مكثفة من المحكي الرئيس؛ فإننا في مجال التوسل بهذه الوظيفة يمكن اعتبار رواية «الزمن الموحش» من جهة التكوين البنائي ذات طبيعة انشطارية خلافية وتماثلية، في الآن نفسه، [illegible]




بهذا الصدد تهدينا المقاربة الأولية لمحكي «الزمن الموحش» إلى القول إننا أمام نصوص تبدو من منظور قواعد الجنس الأدبي وسياقاته الجمالية، متجاورة ومستقلة عن بعضها. فهناك المحكي الرئيس، يسبقه تقديم شعري بقصيدة لشاعر إفريقي تحمل عنوان «مراسيم دفن» وتذيله ملاحق ثلاثة:

ـ ملحق (1) من «الكتاب المقدس»: من مراثي إرميا.

ـ ملحق (2) شعري : للحزن وقت وللرعد وقت.

ملحق (3) من مذكرات منى.

إن كل نص روائي يُشترط فيه أن يشتمل على مقاطع سردية، «ويمكن لكل مقطع سردي أن يكون محكيًا مستقلًا بذاته، لكن يمكنه أن يكون حلقة من حلقات المحكي

الشامل ويؤدي داخله وظيفة خاصة كذلك»[1] لكي يفترض فيه التساند والتجانس. لذلك فانفتاح رواية «الزمن الموحش» على نصوص موازية ليست جزءًا من تكوينه، يدفعنا إلى القول بانشطاره النوعي، وإن كان ذلك الانفتاح يُسهم في إضاءة دلالاته ومضاعفتها. إن كل محاولة لربط محكي الرواية بالتقديم الشعري وبالملاحق الثلاثة لن تصل بنا إلى أبعد من الاستنتاج أن هاته النصوص تجسد أصداء تضاعف ما يقع داخل المحكي من حركة فكر ووعي مأزومين. فالتقديم الشعري يسعى إلى تكثيف رؤيا خلافية تجاه الزمن الموحش، تنطلق من الرغبة في نسيانه وتنتهي بإرادة تشييده واستكماله. وتأتي المراثي والمذكرات، بدورها، لتعلن نهاية هذا الزمن وموته.

وتبدو سمة المضاعفة بين نص المحكي والنصوص الموازية غير مقصورة على صعيد المضامين، بل تتعداه إلى مستوى التشكل الأسلوبي لهذه المضامين. فإذا انتقينا الاستهلال الشعري[2] على سبيل التمثيل نجده ينبني مثل نص المحكي على سمة التوازي، يتكرر فيها موضوع الزمن في صور مختلفة وقيم متمايزة. وتُسهم هذه السمة في تشكيل رؤيا القصيدة مرتين: في الأولى يستغرق توازي الجملة الشعرية الأولى التي وصل عدد أسطرها إلى ستة وعشرين سطرًا. وفي الثانية يمتد في الجملتين الشعريتين الأخيرتين. إن تناظر المحفز الرؤيوي بين التوازيين:

أ ـ «لأن الزمن يقهر الزوايا الحادة ويغلق الجراح».

ب ـ «لأن الزمن يشفي تلك الجراح».

لم يمنع الرؤيا الشعرية من الانشطار بين متعارضين: صوت تراجيدي وصوت ملحمي: النسيان والتذكر، الخيبة والأمل. وقد توسطتهما فجوة انتقال عبثي ضاعف من حدّته معنى الإثبات بعد نفي «لكن»، الذي جاء حلقة رابطة بين التوازيين.

أما على صعيد الانشطار التماثلي، فإن الصور المنشطرة تملأ نص المحكي باستدعاءات، تحكمها العلاقات الاستبدالية المهيمنة.

إن كثيرًا من استطرادات السارد انشطارات عن أجواء المحكي الواقعية، إلى لحظات وعي وحلم واستيهام. وتلتحم تلك الانشطارات بالدوافع والمصائر نفسها. وتصبح اللحظات الطوباوية والاستيهامية تمثلًا للحظة الإيديولوجية. فالاستعارة والتشبيه

(1) Algiradas Julien Greimas, **Du Sens, Essais Sémiotiques**, Ed. Seuil, Paris, 1970. P286.
انظر كذلك:
-Claude Bremond, **La logique des possibles narratifs**, Communication, N, 1966, P11.

(2) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص 5 ـ 6.

والرمز ومجمل الإمكانيات البلاغية، تمدّ العلاقات الاستبدالية وتكرارها المتراكم أكثر مما تحرك الحدث الروائي بشحنة متوترة تذوب في السياق النصي، تسهم في تحبيكه الشامل. وبذلك تنحصر وظيفة تراكم دفقات الانشطار الأسلوبية في تزكية الصورة بلون إضافي يوازي الألوان الأخرى ويضاعف مضامينها.

ويمكن اعتبار الحلقة الانشطارية الأولى في نص «الزمن الموحش»، افتتاح توظيف سمة المضاعفة، فبعد الاستهلال بصوت جماعي ملحمي ينضح بطولة ويشير إلى زمن لم يبدأ بعد:

«ها هم قادمون من الجبال والسهول زحفًا باتجاه المدن...»[1].

يلتفت السارد إلى الزمن الحاضر ويتأمل صيرورته ويتذكر ما سبقه من رجات وهزائم:

«الآن يبدو العالم صحوًا أكثر من أي وقت مضى صحو يشبه هدوء بحيرة غبّ إعصار أز ثم أقرب ثم هبّ بكل عنفوانه ووحشيته، وأخيرًا توارى. كل ما بقي هو آثار إعصار عبر داخل النفس مخلفًا الحطام والسكينة وبعض غبار الحزن الطللي.

إني أتذكر الآن بهدوء تام كيف نفخت الريح في تلك الأودية، كيف ضربت بكل شراستها وأنينها الموجع أبواب الكهوف المتناثرة والمظلمة، فأيقظت السبات الدهري العميق لآلاف الأحاسيس التي كانت غافية، ثم فجأة لم يبق غير الصدى النائم فوق البوابات التي عاودها صمتها القديم. مثل سراب خادع يلمع فوق سهوب بعيدة، سراب يمتد ويمتد، هكذا يبدو الآن ركام الحكايات، شفافًا لامعًا، عصيًّا على اللمس، عصيًّا ربما على الإدراك. حكاياتنا التي أفلت في غروب يوم كئيب مع شمس دمشقية تهوي بالاستئذان خلف قمة قاسيون الأجرد»[2].

بهذه الصورة الانشطارية والباذخة مجازيًّا، يبدأ الصوت البطولي بالتراجع والأفول، ويتدرج الانتقال الدلالي من علامات زمن ينتظره المجد والفرح إلى أخرى لم يبق فيها غير الصحو المشوب بالتحطم والحزن والخداع.

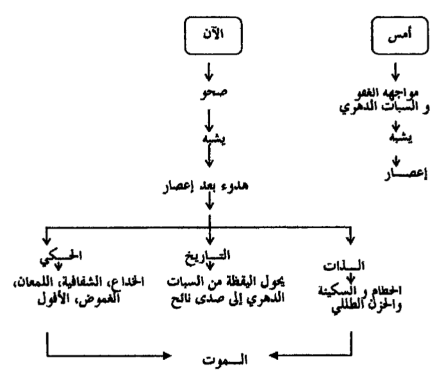
إن استثمار الصورة للإمكانات المجازية من استعارة وتشبيه ورمز وإشارات زمنية، يتمّ قبل انطلاق الحالة البدئية للحدث الروائي الذي يتضمنه التخييل بتكوينه السردي الخافت. لذلك فهو منفصل عن أي موقف جزئي في الامتداد السياقي، ومُلْغٍ لوظيفة

---

(1) حيدر حيدر، **الزمن الموحش**، ص، 9.

(2) المرجع نفسه، ص 9 ـ 10.

المقطوعات الحكائية المبنية على تفاعل الوقائع الصغرى فيما بينها. لكن، في المقابل، عمدت الصورة الانشطارية إلى صهر وقائع التخييل في قالب تجريدي يعمم ماهيتها المجازية في الرؤية الشاملة في النص ويكثف تفاصيلها في لحظة وعي وتذكر آنية أيضًا:




إن ارتباط الصحو بالموت يجسّد حالة قصوى لمآل وضع إنساني مهزوم، يتكافأ فيه المتناقضان: الصحو والموت، ويصبح الأخير قوةً حتمية يمتد أثرها في كل مكان، ليمحو المسافة بين الماضي والحاضر.

ومن البين أن اندفاع التصوير الانشطاري إلى الربط بين المتناقضات وانطواءه على كثافة استعارية متوترة ودافعة بالمصير إلى ذروته المأساوية (الموت) جعلاه مماثلًا لمطلق الصور القوية في النص ومضاعفًا لها في سمات اللزوجية والمضاعفة والتراجيدية.

وهكذا على نقيض الفصل الأول من هذا الباب أبان تحليل رواية «الزمن الموحش» ما اقتضته «الطاقة النزوية»، بما هي منزع جمالي وقيمي من توتر في الأداء التكويني والأسلوبي لمحكي النص الشاعري، حيث توسل بإمكانات المجاز الشعري (الاستعارة، الرمز) ليحضن صوت السارد ـ الذات المشدود إلى مواقف تجريدية قصوى تنأى عن أن تكون صورًا جزئية في امتداد سردي شامل. ويمكن أن نجمل أهم نتائج هذا الفصل في النقط الآتية:

1 ـ إن محكي الطاقة النزوية، بخلاف منطق التحبيك الكلي، يحمل غايته في ذاته ويوقف الامتداد السردي ويشلّ حركته الدؤوب، لأجل أن يلتفت إلى حالات

استيهامية مفعمة بالاشتهاء الجسدي وكاشفة في الآن نفسه قيم النفس المستجيبة لنزواتها في الحب والجنس والتمرد في ظل ضغط العجز والخيانة والموت. ولقد سُكِبَ ذلك «الاشتهاء القاسي»، بواسطة الصورة الاستعارية، في قالب تجريدي غارق في اللاتحدد، يفجر آنية الموقف النزوي ليتضاعف مع تواتر دفقات الانشطار المجازية.

2 ـ وعلى هذا النحو كان الفضاء في الرواية التجلي القوي لوظيفة الطاقة النزوية في التصوير المجازي والاستعاري. ذلك أن صورة الفضاء المشحونة بفيض من القيم والأفكار تجسد الحلقة الأقرب إلى التصوير الشعري في حصيلة الجدل النوعي بين الرواية والشعر. وبذلك انغمس المحكي الشاعري في استيحاء الأفكار والإيديولوجيا على خريطة الفضاء المجرد والمفارق.

3 ـ ومن هذا المنظور لم تكن الإيديولوجيا وقعًا جزئيًّا ومحدودًا في سياق المحكي، وإنما هي تجريد كلي الحضور في النص، يدمغ المنظور السردي بسماته الذهنية والنفسية المحبطة. ولذلك حرصت الاستهلالات الإيديولوجية على الصوغ التجريدي والمجازي لتوترات «الزمن العربي الموحش»، الأمر الذي أفضى إلى انفلات حادٍّ لخيوط التحبيك السردي وتشابكها أو تقطيعها عن سياقاتها النوعية. ولعل أبرز سمات هذا التشكل الأسلوبي والمجازي المجرد ما شمل صور الزمن من تشذير وتقويض لإيقاع الزمن المنتظم.

4 ـ إن انطواء التصوير على الكثافة الاستعارية جعل كثيرًا من الصور تتكفل بأداء وظيفة الانشطار، حيث تمعن مجمل الإمكانات البلاغية في مدّ علاقات الصور الاستبدالية واطرادها أكثر مما تُسهم في إسناد حيوية السرد السياقية. وبذلك تنحصر وظيفة تواتر دفقات الانشطار الأسلوبية في تزكية منزع التجريد في التصوير الكلي ومضاعفة سماته ومضامينه.

# الباب الثالث

# صورة الانشطار النوعي

# الفصل الأول

## شاعرية التصوف الذهني المعكوس

### حدث أبو هريرة قال..، محمود المسعدي

آثرت روايات عربية كثيرة استيحاء التراث السردي العربي القديم. ويمكن القول دونما مبالغة إن المكون التراثي قد استقطب عددًا وافرًا من الروايات، بل ثمة روائيون تخصصوا في هذا المحور وجعلوه سندهم الجمالي، فضلًا عن الروايات التي تضمنت سمات تراثية جزئية(*).

والحقيقة أن تعليل هذا النزوع التراثي في الرواية العربية يعزى إلى محاولة البحث عن حلول للمآزق الجمالية والثقافية المعاصرة بشكل عام، تلك المآزق الناتجة عما خلفته الحداثة من تصدع واستلاب في فكر الإنسان العربي ونفسيته. ومن ثمة كانت محاولات تفنن المبدعين في الاستعارة من التراث السردي العربي قوالبَ تعبيرية واختبار طاقته وأساليبه في تصوير روح العصر والتخفيف من حدة ذلك التصدع والاستلاب، الأمر الذي انعكس بقوة على أساليب التصوير الروائي وسماته.

وبصفة أولية يمكن تمييز مختلف أوجه النزوع التراثي في الرواية العربية من خلال اتجاهين رئيسين:

ـ اتجاه يستوحي من معين التراث على سبيل التوظيف الأسلوبي والجمالي

---

(*) انظر مثلا:

ـ محمود المسعدي: **حدث أبو هريرة قال**... دار الجنوب للنشر. الطبعة الرابعة 1997.

ـ جمال الغيطاني: **كتاب التجليات**، دار المستقبل العربي، ط1، بيرروت 1985.

ـ **الزيني بركات** ـ، مكتبة مدبولي، ط 2، القاهرة 1974.

ـ سالم حميش: **مجنون الحكم**، السلسلة الروائية، رياض الريس، لندن 1990.

لبعض مكوناته الجمالية والروحية والفلسفية، تبعًا للوظيفة التي يقتضيها سياق النص الأدبي وجنسه.

ـ واتجاه آخر يتغيا الانغماس الكلي في التجربة التراثية والخضوع لقواعدها ووظائفها ويتجاوز شروط المرتكزات الجمالية للجنس الأدبي ومحدداته.

لا يسمح المجال هنا بتقصي تفاصيل مختلف أوجه هذه الصنعة التراثية، لأن غايتنا تتجه أساسًا إلى البحث عن صيغ الشاعرية الصوفية في الرواية العربية الموصوفة بـ«التراثية» ووضعها في سياق إشكالاتها النصية والجمالية.

وإذا ظلت رواية «كتاب التجليات»[1] مثلًا، مذعنة كليًا لأساليب المحكي التراثي الجاهزة بناء على نهج صنعة العتاقة والهجنة بوصفها غاية جمالية، فإن رواية «حدث أبو هريرة قال..»[2] انطلقت من تصور تجريدي ملتبس في توظيفها لعناصر المكون التراثي، واعتبرت هذا المكون مجالًا رمزيًا وثقافيًا شموليًا قادرًا على استيعاب الأبعاد الجمالية والفكرية التي يروم النص الوصول إليها، الأمر الذي جعلنا ننتقيها نموذجًا لشاعرية الانشطار النوعي.

وبهذا الصدد يمكن الحديث إجرائيًا عن إمكانيتين لكشف شاعرية الانشطار النوعي في بعديها النصي والمجازي، تتحدد الأولى في التصدي لطبيعة استدعاء سجلات السرد التراثي وأشكاله إلى النص. أما الثانية فتمكننا من الاقتراب من تصوير التكوين النصي لمضامين تتصل بمفهوم الإنسان في علاقته بقضايا وجودية وفكرية من جهة، وبدلالات نزعة العودة إلى الأصول وما ترمي إليه من غايات جمالية وثقافية من جهة ثانية.

وإذا كان الناقد منحازًا إلى التوسل بإحدى الإمكانيتين تبعًا للدلالات والسمات الراجحة، وإذا كان نص «حدث أبو هريرة قال..» يولف بين جانب تكوين النص تراثيًا وجانب العناية باستثمار مضامين التراث في سياق رؤية فكرية مخصوصة، فإننا سنتصدى للرواية انطلاقًا من الإمكانيتين معًا نظرًا إلى قدرتهما على كشف الصنعة التراثية في النص وضبط ما تجسده من إشكالات جمالية وثقافية. والحقيقة أن ما وجه قراءتنا تلك الوجهة النقدية هو المنظور التساندي المعتمد على معايير السياقات الجمالية كما تبين في الباب الأول. الأمر الذي يفرض علينا الانشغال بأسئلة من قبيل:

(1) جمال الغيطاني: **كتاب التجليات الأسفار الثلاثة**، دار الشروق، الطبعة الأولى، بيروت 1990.
(2) محمود المسعدي: **حدث أبو هريرة قال...**

ـ هل نحن ملزومون بالتفكير نيابة عن الأسلاف فيما يفترض أنهم فكروا فيه وعالجوه بما يناسب حاجاتهم النظرية وغاياتهم الجمالية؟

ـ ألا يكون انشغالنا اليوم بأشكال التراث السردي حالة مفتعلة وضربًا من الترف النظري ما لم تسنده غايات جمالية وتداولية محددة قادرة على استنهاض القدرة الإبداعية انطلاقًا من التراث؟

ـ وهل يمكن تصور تحقق جمالي ممكن لكتابة سردية حديثة تخضع لضوابط الحكي التراثي البلاغية والنوعية المخصوصة بسياقها الثقافي والإنساني؟

ـ وما هي الصلات التي يمكن أن يفترضها الناقد بين التراث الأدبي والإمكانات الجمالية لجنس الرواية؟ وكيف تضمن النزعة التراثية بموجب تلك الصلات تحقيقَ أفق جمالي جديد؟

ـ ثم ما قيمة الصنعة التراثية ما دامت علاقة الرواية العربية بالتراث ضرورة لازمة مبدئيًّا؟ والتراث بمختلف تكويناته يمثّل الحقل الطبيعي لتكون النص الروائي وتبرعمه لغويًّا وذهنيًّا. وما قيمة تلك الصنعة ما دامت الرواية جنسًا أدبيًّا يتفاعل مع مختلف الظواهر النصية والثقافية[1] انطلاقًا من تفاعله مع واقعه؟

بالنظر إلى تلك الأسئلة يتبين أننا ونحن نروم تحليل محكي «حدث أبو هريرة قال..» سنخوض في إشكالات نقدية ومآزق إبداعية تتعلق بحدود وإمكانات التساند بين مقومات صورة شاعرية الرواية ومُرتكزاتها الجمالية وبين أخرى تراثية مشروطة بمحدداتها السياقية.

أدرج كثير من النقاد[2] محكي «حدث أبو هريرة قال..» ضمن أقوى النصوص استيحاء لصيغ تكوينه من السرد العربي القديم. وإذا لم يكن التمحيص النقدي لهذا الرأي من صميم مبحثنا، فبإمكاننا الإقرار مبدئيًّا أن نص «حدث أبو هريرة قال..» رواية تطمح

(1) M.Bakhtine: **Esthetique et théorie du roman**. Ed. Gallimard.. Paris, 1978. P443.

(2) انظر:

ـ توفيق بكار: **حدث أبو هريرة قال ...تقديم**، ص28 ـ 41.

ـ أحمد اليبوري: **في الرواية العربية، التكون والاشتغال**، شركة النشر والتوزيع المدارس البيضاء، الطبعة الأولى 2000. ص139.

ـ نور الدين بن القاسم: **في نقد القصة والرواية بتونس**، الدار العربية للكتاب تونس 1981. ص26.

ـ عبد الحميد عقار: **الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب**، شركة النشر والتوزيع، المدارس. الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000.

إلى البحث عن «أصول» محتملة تُسعف في إبداع شكل تراثي يتسع للقلق الوجودي الذي رافق الحرب العالمية الثانية والسيطرة الاستعمارية على تونس والوطن العربي، علمًا أن «محمود المسعدي» بدأ نشر النص مسلسلًا في مجلة «المباحث» التونسية سنة 1939، ولم يجمع أحاديثه في كتاب إلَّا سنة 1973[1].

أراد «محمود المسعدي» أن يبلور طريقة في السرد تتميز عن السرد الغربي، فحاول أن يختبر قيمة الخبر والحديث بوصفهما أعرق أشكال السرد العربي، ووجه المحكي إلى نسيج صور لغوية وشاعرية مغرقة في القدم بواسطة طغيان التأمل الصوفي والوجودي المعبّر عن شعور وفكر حديثين في الآن ذاته. ومن المؤكد أن كل اختيار تكويني وسردي يترتب على تلك الغايات يعتبر مغامرة أسلوبية وجمالية. ونص «حدث أبو هريرة قال..» من الروايات التي يحاول كاتبها تسخير كل المكونات النصية لنحت سمات تلك المغامرة. ويستند بداية إلى العنوان إيمانًا منه بقدرته على تكثيف صورة ذلك الاختيار.

## 1 ـ البناء الإسنادي وتقويض المكون التراثي

إن عبارة «حدث أبو هريرة قال..» التي تشكّل العنوان مستقاة في أصلها من سند رواية «الحديث النبوي». والعناية بأسانيد الحديث بدأت منذ وقت مبكر لمعرفة مدى عدالة الراوي وضبطه، ومدى اتصاله بالمروي عنه حتى اعتبر الإسناد خصيصة الأمة الثقافية[2] لكن، وبالرجوع إلى المدلول اللغوي لكلمة «الحديث» نجدها لا تعبّر إلَّا عن أحد مظاهر نشاط اللغة الشفوية ولا تستثير أي صيغة سردية واضحة. إلَّا أن تلك الكلمة اكتسبت مدلولًا اصطلاحيًا دقيقًا بظهور الأحاديث النبوية وخضعت لمنهج التعديل والتجريح في «علم الحديث» لتمييز صحيح الروايات من منحولها وفاسدها، وتمكين الإسناد من وظيفته الدينية. وقد سلك اللغويون المَسْلَكَ نفسه في تدوين الأخبار وإثبات الروايات والتحرص في تقبل النصوص تعديلًا وغربلة.

ومع ظهور أحاديث «ابن دريد» ومقامات «الهمذاني» و«الحريري» و«ألف ليلة وليلة» و«البخلاء» «للجاحظ» صار لكلمة «حديث» مدلول أدبي وتطوّر إلى مظهر سردي مكتوب وقائم على إبداع صرف وخيال محض. وقد كان لهذا الشكل الفني قدرة على دفق ينابيع الإخبار والتكوين اللغوي رواء تخييليًا ينسج النص التراثي بسمات جمالية

---

(1) توفيق بكار: **حدث أبو هريرة قال**. تقديم ص 38.

(2) مقدّمة **صحيح مسلم**. الجزء الأول. ص 84.

وإنسانية متنوعة وفريدة[1] طوال عشرة قرون، ولكن ما أُنتج بعد ذلك ظلّ محاولات حبيسة التقليد والمحاكاة وقاصرة عن استكمال ما كانت تصبوإليه الأعمال الأدبية الكبرى قبلها من غايات جمالية وإنسانية.

تلك هي المدلولات المختلفة التي اكتسبتها كلمة «حديث» تبعًا لاختلاف الدوائر. ولكن إسناد فعل «حدّث» إلى «أبي هريرة» في عبارة العنوان يستثير لدى القارئ دائرة الحديث النبوي، لأن الإمدادات المضمونية والوظيفية التي يزوده بها المجال التداولي تجعل تلقيه لمدلول الراوي «أبي هريرة» لا يفارق البتة صورته الدينية مهما أجهد فكره في تحويل تلك الصورة. إنه صحابي، والصحابة عند الأصوليين «كل من طالت جلسته للرسول ﷺ على طريق التبع له أو الأخذ عنه»[2]. ويعتبر أبو هريرة أكثر الصحابة رواية عن الرسول ﷺ[3].

وبذلك يظلّ «أبو هريرة» يتصف بسمات ثابتة. والمقصود بثباتها أنها تقع بالنسبة إلى ما سواها من الرموز والشخصيات والظواهر الأدبية في أدنى درجات التحول، بل تفرض على التحقق النصي أن يتلبس صورتها المتعالية. وما ذلك إلَّا لأن القيم الدينية والتداولية الثاوية فيما يتصوره القارئ عن «أبي هريرة» ثابتة ومتعالية. فهي سمات نوعية تراكمت في صورة مقولات تداولية نقشت في ذهن القارئ وظلت حرية الإبداع والتشكيل فيها محدودة جدًّا، الأمر الذي يفسر ندرة صور استيحاء الشخصيات الدينية والتاريخية في الإبداع الروائي. لكن «محمود المسعدي» يتصدى لاختراق محدودية حرية تحويل ذلك المكون التراثي وسلخه عن مضامينه. يقول في تمهيد يصدر به النص:

«وإذا كان لا بدَّ له من جدة وطرافة لتقبل عليه، فاعلم أنه ليس في نظري أطرف من جدة القديم: كنفسك وأحلامكَ وأساك وحيرتك. ولعل أجد ما

(1) انظر:
- عبد الفتاح كيليطو: **المقامات، السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.
- محمد أنقار: «تجنيس المقامة»، **مجلة فصول**، العدد الثالث، 1994.
- مصطفى ناصف: محاورات مع التراث العربي، **عالم المعرفة**، الكويت، العدد 218 فبراير/شباط 1997.
- محمد مشبال: **بلاغة النادرة**، منشورات نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان، الطبعة الأولى، 1998.

(2) محمد عجاج الخطيب، **أصول الحديث علومه ومصطلحاته**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1989، ص385.

(3) المرجع السابق، ص404.

فيه بعد قصتك الباطنية روح أبي هريرة، لأنها تنتسب إلى أقدم الأقدمين وتود أن تنتسب إليك»[1].

بهذا التحول تصبح للعنوان جاذبية ويثير صورة حية ومفارقة تقطع عن القارئ الإمدادات المضمونية والوظيفية التي يمنحه إياها المجال التراثي والتداولي على الرغم من خضوع النص لمقتضيات الكتابة الإسنادية. كأن ذلك المكون التراثي أعم وأرحب من أن يحدّ بمضامين مخصوصة وسمات متداولة، إلَّا أن تكون تلك المحددات عرَضا من الأعراض التي تعتريه والتي على المبدع أن يجردها وينَفذ من ورائها إلى مطلق المعاني والدلالات:

«في رواية أن أبا هريرة ثلاثة: أولهم الصحابي رضي الله عنه، وثانيهم النحوي، وثالثهم هذا»[2].

وتبعًا لذلك صار «أبو هريرة» في إبداع «محمود المسعدي» إنسانًا قلقًا ومتمردًا لا يستقر على حال، أخرجه صديق له من دنيا «التقليد والجمود»، فاكتشف الحس والنزوة وأوغل فيهما، وجرب الشك والحيرة والعبث والسعي إلى المطلق.

ويقتضي الدخول إلى العالم الروائي لهذا النص أن ندرك منذ البدء أننا إزاء كتابة تخييلية يدرجها «محمود المسعدي» ضمن نوع «القصة الباطنية» التي تتحقق مقوماتها الشاعرية والنوعية من خلال عالم نصي مضمر ومجازي، ومفتاح شفرته مقصور على «القراءة الباطنية»:

«فلتدخل إليه إذن أيها القارئ بأمرك الباطن ولتنشره عليه، وإلَّا فلتعرض عنه ولتدعه إلى غبار المكاتب والنسيان»[3].

لذلك لا يلزم حمل العبارات والصور على المعاني الظاهرة والإخبار الحسي، وإنما تُحمل على معان متقلبة بتقلب أحوال الشخصية التي يفترق على يدها «الجوهر عن العرض العارض»[4]. ولا سبيل إلى الاقتراب من ذلك التكشف الدلالي الباطني حسب «محمود المسعدي» إلَّا بآليات التلقي الباطنية التي تذعن للقلب وتتوسل بالحال، ما دامت الكتابة الباطنية تجربة صوفية تنشد ضمّ القارئ إلى كونها الخاص لـ«يردد صداه ويسري فيه خلجة الحياة»[5] لا الاكتفاء بحدود تجربة القراءة فقط.

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص13.
(2) المرجع السابق، ص 13.
(3) المرجع نفسه، ص12.
(4) المرجع نفسه، ص13.
(5) المرجع نفسه، ص12.

من هذا المنطلق نفترض أن صور«حدث أبو هريرة قال..» تنجدل بين وجودين، ظاهر وباطن، وينطلق تكوينها النصي من علة ذهنية وباطنية إلى معلول نصي وسردي، حتى يصبح كل محسوس وجهًا لغير المحسوس وكل مرئي عتبة لغير المرئي، وذلك وفق خطة تصويرية ذات سمات شاعرية مخصوصة ومقومات بلاغية نوعية يمكن أن تكشف مناحي التشكل النصي وتضبط إمكانات أدائها الذهني والجواني. ذلك ما تتكفل به مجموعة من الصور، لعلَّ أولاها صورة المشهد الراقص التي كانت لها القوة السحرية في نفس «أبي هريرة» ودفعته إلى بعثه الأول:

## 1 ـ 1 ـ الصورة الحسية: من الافتتان إلى الاستيهام

نقرأ في فصل «حديث البعث الأول»:

«ومضت ساعة. ثم إذا هو يُومئ بيده أنِ اصْعَدْ في الكثيب. فصعدت فرأيت على رأس الكثيب المقابل من وجه الشرق شَبَحَيْن. وكان عاليًا فكأنهما على صفحة السماء المبْيضَّة. وقال لي صديقي: انظر ولا تتكلم. وتَبَيَّنْتُ الشبحين فتبيَّن لي فتاةٌ وفتى، في زيٍّ آدم وحواء، ممدودان جنبًا إلى جنب متجهان إلى مطلع الشمس، وكانت على وشك البزوغ فالمشرق كلهيب النار.

ثم بدت من الشمس بوادر نور. فإذا الفتاة ارتمت وقامت كأنها الظبية أحست بالنبل. وجعلت تهم بالشرق فلا تخطو إلَّا خطوة، ثم تتراجع وترسل يديها إلى السماء والشمس، كأنها تروم أن تدركهما، ثم تتراجع بهما في هيئةٍ من الرقص كأنها الغصن يهزه النسيم. وسكنت طرفة عين. ثم عادت في الرقص إلى مثل حركاتها الأولى. فرأيتها لسانًا من الرمل قائمة على رأس الكثيب، وكأنها ولدت منه أو ذابت فيه. فهي رقيق الرمل يجري بين الأصابع. وأرسلت إلى ذلك صوتها بالغناء. فكان يترقرق في حلقها، ويرق لرنين يديها وثدييها وكامل جسدها، ثم يتراجع بتراجعه حتى إخالُه سكَن. ثم تعود فترقص وتغني:

سـلامٌ عـلـى الـرُّوح يَـسْـري عـلـى يُـسْـرِ
سـلامٌ عـلـى الـنُّـور سـلامٌ عـلـى الـفَـجْـرِ

حتى كأن صوتها ورقصتها في الاندفاع والتراجع ابتسامة السرور أول نشأته. ثم سكنت ويداها إلى الشمس البازغة وإحدى رجليها مرسلة كالرمح المصوب في الهواء، كأنها تهمّ أن تطير، فكأنني بها قد انفصلت عن

الأرض وطارت. ثم انفجر صوت مزمار في قوة وروعة. وارتمت الجارية ترقص في سرعة وشدة. وإذا المزمر الفتى، وقد قام فبدا على وجه السماء المشتعل كالصنم الحيّ. وجعلت الفتاة تدور أو تقف، وتقوم أو تهبط، فتقع في هيئة الساجد فإذا هي قائمة، أو ترتفع فإذا هي ساجدة. فكأنها دخان كاذبٌ أو سرابٌ خُلَّب أو خِفَّة ولا جسد. ثم انقضت من صوت المزمار قوته. فارتدَّ رقيقًا حتى كأنه وحيٌ من الله أو همس الشياطين. وسكنت عن الجارية سرعة الرقص، فصارت تتثنى بتثني الصوت وتتهادى لتهاديه وتبطئ الدور لبطئه، حتى رأيتها أصبحت ذوبًا في الهواء أو سكنها نفس من النسيم فهي في لينه. ودام ذلك ساعة، فرحت له أريحية عذبة، وصرفني عن صديقي وهزني الطرب. حتى كدت آخذ في الرقص من حيث لا أشعر. ثم دقّ الصوت حتى سكن. وإذا الفتى قد وثب إلى الجارية ورفعها من خصرها فبدت على يديه ممتدة في الهواء ويداها مقرونتان في هيئة المقبل على البحر أن يغوص فيه، والشمس ناشئة تكسوها. ثم حطها الفتى إلى الأرض فتعانقا وصوبا في الكثيب يرقصان معًا، حتى حجبهما عنا»[1].

تعمق الصورة حدث استجابة الراوي «أبي هريرة» لصاحبه الذي دعاه إلى الخروج من جموده وتقليده:

«جاءني صديق لي يومًا فقال: أحب أن أصرفك عن الدنيا عامة يوم من أيامك، فهل لك في ذلك؟ فقلت: إن وجوه الانصراف عن الدنيا كثيرة، وأحب أن تعرفني أيها اخترت لي. فقال: أخفّها وقعًا على النفس وألذها مساغًا. قلت: إني أخاف أن يكون انصرافًا ليس بعده عود»[2].

إن الصورة التي جاء بها الصديق إلى الراوي تقوم على لعبة الاستغواء من خلال إثارة مكبوتات النفس ورواسبها وتطلعاتها الحسية، تلك النفس التي يغمرها الحنين الدائم إلى إشباع رغباتها المكبوتة بعد أن كان «أبو هريرة» يقيم «بمكة» راضيًا يؤدي الفرائض ويعيش حياة بسيطة ورتيبة. لذلك يلذّ للشخصية رصد موقفها بواسطة صاحبها ضمن لعبتي الاستغواء والاستجابة اعتقادًا منه أن ذلك يضفي على موقفه الاضطراري من الصلاة قدرًا من الرفض الضمني والرغبة الخفية في الانعتاق منها، كأن صورة «أبي هريرة» هي الوجه الآخر لشخصية الصاحب، على الرغم من التباين السلوكي والديني في

(1) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال. . .، ص 51 ـ 54.
(2) المرجع نفسه، ص 49.

بداية الأمر. وبذلك تُسهم تلك الصورة في توظيف شخصية «الصاحب» باعتبارها وسيطًا مكملًا لصورة الراوي. ولم تكن تلك الوساطة بريئة فنيًا، بل هي في جوهرها تزكية لصورة الراوي وصوته في سياق النص ما دامت الشخصيتان لا تختلفان إلّا في الإذعان الظاهري للعرف والدين الصادر أحيانًا عن «أبي هريرة».

هكذا يبدأ كل شيء في سياق نص الرواية ذاتَ فجر حينما خرج مع صديقه إلى الصحراء وبلغا مكانًا قفرًا ليس فيه غير كثبان الرمال. وهناك يشاهدان لوحة تضمّ فتى وفتاة يتناجيان ويرقصان فكان ذلك الموقف أولى تجاربه الحسية المنفلتة من دنيا التقليد معتبرًا إياه بعثًا أولًا غيَّر مجرى حياته.

تبدو الصورة مشحونة بالطاقة البصرية والحسية التي تنبعث متوجهة نحو المتلقي «أبي هريرة» وهو في موقف التلصص أو استراق النظر: «وقال لي صديقي: انظر ولا تتكلم». إن مشهد الشبحين كغيره من الوقائع الحسية لا يمكن أن يُتَلَقَّى إلّا في علاقته بعمقه البصري والسمعي الذي يتكون من عناصر طبيعية «رأس الكثيب ـ جهة الشرق ـ لحظة الشروق ـ السكون..». وإذا كان هذا العمق الطبيعي يحدد الموضع المكاني للعناصر التصويرية ويمثّل إطارًا لدلالاتها، فمن المؤكد أن يكون له أثر في خصائص الصورة، بحيث يخلق مجموعة من المؤثرات الحسية التي بموجبها يمكن إدراك مجموعة من العناصر والأشكال والأصوات بالقياس إلى ذلك العمق. ويُفسِّر هذا التأثير القوي للعمق، مثلًا، قصور العملية الإدراكية عن تمثّل صورة الفتى والفتاة في بداية الأمر: «فرأيت على رأس الكثيب المقابل من وجه الشرق شبحين». كما يُفْعِمُ فضاءُ الخلاء المشهد بالغرابة وبالإثارة الحسية أكثر مما لو كان في فضاء مغلق مثلًا، الأمر الذي يدفع الراوي إلى بذل مجهود بصري لتبين حقيقة الشبحين: «وتبيَّنتُ الشبحين فتبيّن لي فتاة وفتى في زي آدم وحواء»، إذ لم يُسَلَّط على الشبحين نورٌ حتى يبدوا في صورة شخصين واضحين، بل تكشف بفعل رغبة داخلية في نفس الراوي «أبي هريرة». ومن دون شك، إن مبعث تلك الرغبة يعود إلى صورة الشبحين المثيرة حسيًا، فهو لم يتعود رؤية ذلك المشهد الغريب في الخلاء، لذلك تَوجس أمرًا ودفعه الفضول إلى التبيّن البصري. وبعد أن تصفو المشاهدة تنفصل الصورة عن عمق السكون المتأهب للحركة: «ممدودان جنبًا إلى جنب متجهان إلى مطلع الشمس»، وتشرع سلسلة حركات كانت أولى حلقاتها حركة الشمس: «التي بدت منها بوادر نور» وقد رافق طلوع الشمس قيام الفتاة في خفّة كأن بينهما تناغمًا وتعاطفًا، إذ بعد أن صَاحَبَ غياب الشمس سكون يُزامن طلوعَها انطلاقُ رقص الفتاة بحركات توحي بتطلعها إلى الشمس: «تهم بالشرق.. وترسل يديها إلى السماء والشمس كأنها تروم أن تدركها».

ومما يقوي قاعدة رسوخ «Pregnance»[1] العمق في المشهد الراقص وتأثيره في العملية الإدراكية توسل الراوي بالإمكانية التشبيهية لتمثّل حركات رقص الفتاة المتنوعة تمثلًا لا يخلو من إيهام فني: «كأنها الغصن يهزّه النسيم»:

«فرأيتها لسانًا من الرمل، فهي رقيق الرمل يجري بين الأصابع».

إن إمكانية التشبيه تعدل عن وظائفها المعهودة إلى الإيحاء بتماثل يكاد يكون تامًّا بين المشبه والمشبه به، ذلك أن كل المشبهات بها عناصر في اللوحة الطبيعية «الغصن ـ الشمس ـ الرمل»، بحيث يرى الراوي الفتاة جزءًا من الرمل وذائبة فيه. ولعل ما قوى رجحان هذا المنظور إحساس الراوي بالحرية ورغبته في إثارة مكبوتات نفسه الحسية، لذلك إذا وجد الراوي الرمل «كمس لطيف النهود» فلأن الرمل سبيل استيهامي إلى جسد الفتاة العارية، وهذا ما يفسّر تحول جسد الفتاة إلى رقيق الرمل يجري بين الأصابع.

وبإرسال الفتاة صوتها بالغناء تتدرج اللوحة في استكمال عناصرها، بحيث يترافق الرقص والغناء ويتشاكلان إلى درجة الإيهام بتحول حركات الجسد الراقص إلى «رنين» في صورة تراسل الحاستين «Synesthsie» وسريان إحداهما في الأخرى[2]:

«وأرسلت إلى ذلك صوتها بالغناء، فكان يترقرق في حلقها، ويرق لرنين يديها وكامل جسدها».

يؤكد استدعاء الإمكانية الاستعارية لتمثّل رقة حركة الجسد تمثلًا صوتيًّا أن كل عنصر في اللوحة يرمي بظلاله على الآخر طالما هو أشد إثارة في نفس «أبي هريرة». كما يجسّد ذلك الاستدعاء سمة التناسق بين عناصر اللوحة التي تبتدئ بين الحركات والأصوات وتمتد إلى ما بين أشواق الروح التي تتضمنها معاني الأغنية وفوران الجسد والمتعة الحسية. وبامتداد سمة التناسق تلك بين الصوت والرقص يقوى ميل التكوين المجازي إلى بيان صورة الشخصية وأثر المشهد في نفسها:

«حتى كأن صوتها ورقصتها في الاندفاع والتراجع ابتسامة السرور أول نشأته».

إن إمكانية التشبيه هنا لا تقضي بأن تكون موظفة لغير ما وضعت له في الأصل بناء على نسق المشابهة، بل هي تعبير عن تراوح سرور «أبي هريرة» بين الاندفاع والتراجع وهو في نشأته الأولى. ولعل ما ترتب عن السرور من خفة روحية وحسية في نفس

---

(1) G. Peyroutet, B.Cocula. **Semantique de l'image,** Pour une approche méthodique des messages visuels. Ed. de Lagrave Paris. 1986. P.16-17.

(2) أحمد هيكل، «الغموض قديمًا وحديثًا»، **الفكر العربي**، عدد 8/ 9، 1979. ص 325.

الشخصية يجعل سمة الاستيهام تطرد في مسعاه البصري فيرى في هيئة سكون الفتاة خفة تدفعها إلى الطيران وتبدو له سرعة حركة قيامها وسجودها كأنها دخان كاذب أو سراب خلب أو خفة ولا جسد. «وحين صارت الفتاة تتثنى وتتهادى وتبطئ تناغمًا مع درجة صوت المزمار رآها «أبو هريرة» ذوبًا في الهواء أو سكنها نفس من النسيم فهي في لينه».

هكذا تؤثر شاعرية الاستيهام البصري في امتداد المجاز وتجعل إمكانية التصور المنوط بالقارئ منشطرة بانشطار إمكانية التشبيه. إن الراوي يضع القارئ إزاء اختيارات لا سبيل إلى المفاضلة بينها، بل إن إمكانية الاختيار هنا غير مطلوبة بالمرة، لأن معنى حرف العطف «أو» يفيد معنى الشك والاستيهام في إدراك الراوي للمشهد، بحيث ينشأ في نفسه تماثل منظورين أو أكثر في الوقت نفسه من دون ترجيح لأحدها. والقارئ مدعو لتمثّل الإمكانية البلاغية بالفعالية نفسها وتركيب الصورة في اتجاه تدرج عمودي، حتى يحقق مزيدًا من الاقتراب من الهاجس النفسي والنزوي، وتدقيق تجسيده بواسطة إثراء صورة بصورة.

ولكن الإمكانية الذهنية للمشاهدة، بما في ذلك العمليات الإدراكية: الشعورية واللاشعورية، لم تجعل علاقة الراوي بما يشاهده في مثل ذلك الوضوح الحسي والبصري المفترض. إنه موقف ينضح بالغرابة والاستيهام، وتكيف فتنتُه كلَ تفصيل بلاغي وكل إمكانية أسلوبية وشخصيةَ الراوي المشاهد خاصة، لأنها تكوين إنساني وجمالي تمّ إنجازه وتحفيزه من خلال موقف المشاهدة. إن تدخل الفتى بمزماره في المشهد ينقل الصورة من الرقة واللطف إلى القوة والشدة، ومن هدوء الحركة إلى سرعة الدوران والوقوف والقيام والهبوط، ويحوّل مهجة الفتاة عن السماء والشمس والرمال إلى الفتى الذي «بدا على وجه السماء المشتعل كالصنم الحي»، بحيث تتجه نحوه بكامل كيانها وتطفق «تدور أو تقف، وتقوم أو تهبط»، «فتقع في هيئة الساجد فإذا هي قائمة أو ترتفع فإذا هي ساجدة».

ومن البين أن القارئ يواجه مع امتداد الصورة تحبيكًا للمكونات والسمات بصيغة غير مألوفة في السرد الكلاسيّ. فالصورة تستند من ناحية إلى خلفية ثقافية وثنية: «الصنم ـ الدوران ـ القيام ـ السجود ـ المزمار» وتتوغل من ناحية ثانية إلى الاستيهامية المجازية التي أُنيطت بها مهمة تقريبَ منظور الراوي.

وكان من اقتضاءات هذا المنظور الوثني والاستيهامي أن تترجَم سماته عبر صورة منشطرة تواكب حدته:

«ثم انقضت من صوت المزمار قوته، فارتد رقيقًا حتى كأنه وحي من الله أو همس الشياطين».

إن الراوي بإدراكه المنشطر هذه المرة لا يجسّد النغمة الغريبة ويظلّ حبيس المماثلة بين الاختيارات أو التردد في المفاضلة بينها، بل يعدل عن التصور الأول «وحي من الله » ويلتفت إلى الثاني «همس الشياطين».

إن توسل الراوي بالمكون الإثني لتجسيد موقف المشاهدة يحول مدلولات الصورة إلى رموز روحية إبليسية تقوم على غواية مكبوتات النفس ورواسبها ومتطلعاتها الحسية، تلك النفس التي يغمرها الحنين الدائم إلى التحرّر من القيود[1]، فتطلب المطلق (الله) لتتخلى عنه وتسقط في نقيضه (الشيطان). ويستبد بها الافتتان والغبطة:

«فرحت له أريحية عذبة، وصرفني عن صديقي وهزّني الطرب، حتى كدت آخذ في الرقص من حيث لا أشعر».

إن الإحساس بالإشباع المستمد من استراق السمع والنظر إلى المشهد يفسر ما حصل من افتتان واستمتاع. فالراوي المشاهد يرى نفسه «هناك» في المشهد وليس «هنا» في الموضع الذي يقف فيه، لأن الإدراك الحسي ينشط باعتباره استيهامًا وليس غاية تَعَرف فقط، والفتنة في صورتها الذاتية تلك ترتبط بنزوة النظر والسمع باعتبارها مرآة النفس التي وسمتها الصورة بالازدواج، فهي رائية ومرئية في آن واحد، الأمر الذي يضفي على الموقف بعدًا لاشعوريًا يدفع الراوي إلى التوحد مع ما يتلقاه والاشتراك فيه على نحو تخييلي ومفتتن. وبناء على ذلك يصبح القارئ مثل «أبي هريرة» مدعوًا إلى أن يتردد في استيعاب بكاء الصديق، ويرى موقفه غامضًا و«غريب الأطوار».

ويبدو أن هذا التقمص الاستيهامي ما كان ليحدث لولا خضوع تكوين الشخصية الإنساني لنوازع الرفض والرغبة من قبيل:

- النفور من الخبرة الثابتة ومن الملل الناتج عن التكرار والرتابة.

- المغامرة والرغبة في السعي إلى خبرات عقلية وحسية خاصة من خلال أساليب حياة مثيرة وغير تقليدية.

- النزوة أو الرغبة في أي نشاط فعلي مرتبط بالمتعة كالجنس والرقص والموسيقى.

وبسبب تلك النوازع النفسية والنزوية سيسلك «أبو هريرة» المغامرة المثيرة بعد أن أطلعه صديقه على قصتهما وبلغه أنه فعل مثلهما:

«فسألتهما في انقطاعهما عن الناس، فقالت الجارية: دُعي الناس فلم

---

(1) الميلودي شغموم، **المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي، الحكاية والبركة**، منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس. ط1، 1991. ص186.

يأتوا ودعينا فجئنا. فأقبلت على الفتى كالمستفسر. فقال: نعم. دعوة الدنيا، دعوة الكون. ترى هذه الأشجار وهذا الماء وهذا النور وهذا الفضاء وهذا الخلاء؟»(1).

فتخلص «أبو هريرة» من دنياه الأولى، دنيا الجمود، إلى أخرى فيها ملذات الحس والإثارة، فكان البعث الأول:

«فذهب ذلك بما تصنعت من العزم، وكان البعث»(2).

لكن نرى أن استحضار الصورة بأكبر قدر ممكن من الوضوح يقتضي توظيف مجموعة من القنوات الجمالية المتاحة للقارئ والناقد. ولا ينبغي في هذا الصدد الاستعاضة عن الحدث والموقف الدراميين بلوحة الرقص والموسيقى، لأن مثل تلك اللوحة لا تتمتع بالقيمة الدرامية التي يملكها الموقف الإنساني، وإن كانت اقتضاء مسوغًا «Rationalis» لصورة مثقلة بالانفعالات النفسية والنزوية، نظرًا إلى ما تتمتع به الموسيقى من قدرة على خفر التصوير الجسدي وتلطيفه(3).

كما لا ينبغي الركون إلى معادلات البلاغة فقط على الرغم من أن إمكانية التشبيه في الصورة تمكنت من استدراج أفق انتظار القارئ كما تبيّنا من خلال مجموعة من الوظائف، أهمها:

- إثارة صورة حية ومفارقة لشخصية «أبي هريرة» تقطع عن القارئ الإمدادات المضمونية التي زوّده بها المجال التداولي والتراثي، على الرغم من خضوع النص لمقتضيات الكتابة الإسنادية وتنشيط تكوين الشخصية الإنساني باعتباره موضوع الرغبة ومن خلال موقف المشاهدة المثيرة.

- إمعان إدراك الصورة وتمثّلها في الاستيهام والاشتباه واللاتحدد.

- الالتفات من الجسدي والنزوي إلى الروحي والديني بصورة مضمرة تستعصي على التقدير.

- إشراك القارئ في وظيفة التصور التي تمتنع عن الحس السليم والمعرفة الموسوعية والتي تكاد تصل إلى مستوى الحدس والتقلبات الباطنية.

إن ما يهمنا من اقتضاءات شاعرية المشهد التصويرية ومن وظائف التشبيه تلك

---

(1) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...،ص 56 ـ 57.

(2) المرجع السابق، ص، 58.

(3) Gilbert Durand, **Les structures anthropologiques de l'imaginaire.** Bordas. Paris. P.375.

تكوينُها المجازي الكامن والمضمر والذي يختزن كنه امتداد الصورة الشاعرية وينطوي على معان متخيلة ومشتبهة ومخصوصة. ولا سبيل إلى ترجيح بعض الإمكانات الدلالية والجمالية لهذه المقومات الشاعرية إلّا بالاستناد إلى خطاطات النص وعناصره المتفاعلة ومرتكزاته اللغوية والسياقية:

تقدّم سيرة «أبي هريرة» صورًا تجسم الإرادة الإنسانية وحدود قدرتها وإمكاناتها في ضوء إيقاع النهوض والانتكاس وما خلفه من حيرة وقلق في نفس الشخصية وروحها، بحيث كلما يمعن «أبو هريرة» في الحس تضطرم فيه أشواق الروح، وكلما يوغل في الروح إلّا ويفور فيه الجسد ونزواته. وهكذا بعد أن فتح «أبو هريرة» بصيرته على ألوان الحس واللذة التي اجتمعت له في مصاحبة ريحانة[1] يحتدم في نفسه شعور القلق من الموت، فيرى في فتنة المرأة «فردوسًا كاذبًا»[2]، وفي سكرة النزوات سرابًا أورثاه «جوعًا روحيًّا»[3]، «ويضع ريحانة ويدخل طور العزلة»[4]. لكن لا يلبث أن يفقد بعده الجماعي و«يشتاق إلى العدد»[5] ويخرج إلى الناس «أحياء العرب» كأنه رسول أو زعيم، ويرشدهم إلى «جنات ووديان طاشت عنها أعين الناس»[6] ويدعوهم إلى السلام والقوة والبناء[7]. ولكن بعد سنين من المعاناة يخيب سعيه مع «الجماعة» ويقوى بأسه من الناس، فيرتد إلى نفسه[8] وقد تقطعت وشائجه بالناس لتهده وحشة لا تطاق ويقاسي آلامًا باطنية يذكيها فيه قلقه من الموت والقضاء وإحساسه بالعبث[9]، الأمر الذي يدفعه إلى الاحتماء بالرهبنة في دير العذارى طالبًا «الغيبة» والفناء في ذات الله[10]، بحيث يمعن في طريقة المتألهين من النصارى، ولكنه مع ذلك لم يدرك مراده، إذ وقع من جديد في شراك نزوة الجسد. وعوض أن يجد في الراهبة «ظلمة الهذلية» دليلًا يرشده إلى عالم الغيب والإيمان أدخلها عالم

---

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال..** ص96.
(2) المرجع السابق، ص 102.
(3) المرجع نفسه، ص 104.
(4) المرجع نفسه، ص109.
(5) المرجع نفسه، ص 149.
(6) المرجع نفسه، ص 151 ـ 152.
(7) المرجع نفسه، ص 155.
(8) المرجع نفسه، ص162.
(9) المرجع نفسه، ص167.
(10) المرجع نفسه، ص 179.

المتعة الحسية[1]، فكانت مغامرته مع «ظلمة» على عكس أخرى مع «ريحانة»: أغرقته الأولى في الحس حتى اشتاق إلى الروح وأوغلت به الثانية في طريق الروح حتى غلبه الحس.

ومن جديد تتأزم أحوال الشخصية وتدخل في حيرة شديدة، فيضيق المنفذ ويخيب السعي ولا يبقى أمامه إلَّا تعرف حكمة الجنون على لسان سالكها «أبي رغال»[2]، لكنه ينصرف مظلم العقل والقلب[3] وتظل المأساوية تكبله حتى كان يهيم على وجهه ويتوسل لكل عابر طريق أن يلطمه لطمة تقتله «فتحييه»[4]. ويخرج مع صديقه «أبي المدائن» ويصعد به قمة جبل شاهق، وبعد أن يناديه «الحق» ينطلق ملبيًا ويغيب في الليل، فيسمع «أبو المدائن» «صخورًا هاوية وصهيل ألم وصيحة كصيحة الفرح تملأ الوادي»[5].

يكشف منطق السياق العام عن مجاهدة صوفية غامضة وملتبسة، ويجسّد حركة تنامي طاقة الإرادة وانتكاسها عبر دوائر تكوينية متباينة توضع فيها شخصية «أبي هريرة». ولئن كان ثمة من دافع نفسي وإنساني يذعن له هذا المحكي الصوفي المنشطر بين التقديس والتدنيس فلن يكون إلَّا القلق والحيرة بسبب الهوة التي تفصل إرادة الشخصية وحدود قدرتها. وإذا كان مصير رحلة «أبي هريرة» الحسية والروحية لكشف «الذات والصفات» انتهى إلى «معراج» أوصله إلى البعث والفناء الصوفي في الموت، فإن ذلك لا يعني فشلًا وهزيمة، بل هو بعث روحي يجسم الإرادة الإنسانية في أقصى درجاتها ويحرر الجسد من قيود الحس والعقل، ولكنه في الوقت نفسه يقرّ بحدود القدرة البشرية حين يُراد المطلق ويصبح السعي أهم من الوصول. وتلك الغاية الذهنية والفكرية التي ينطوي عليها النص وينجزها بواسطة محكيات تقترب من مواقف «أبي هريرة» وأحواله ومقاماته وتستثمر منطق الحديث والخبر بفضاءاتهما التاريخية العتيقة ويطوع تقاليد الصياغة التراثية وأغراض الكلام القديم.

ومما لا شكّ فيه أن تلك الغاية ما كانت لتتحقق لولا تضافر سجلات وثنية وأسطورية وصوفية وفلسفية تشخص حالات الروح والنفس، وتمكن من تعرف عوالم متباينة تلتقي حول دلالات سياقية، وهي أن كل إيغال في أمر يؤدي إلى معاني انقضائه

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص181.
(2) المرجع نفسه، ص 204.
(3) المرجع نفسه، ص 214.
(4) المرجع نفسه، ص 217.
(5) المرجع نفسه، ص 232.

في النفس وزواله في الروح. مثل قطعة الجمر التي بقدر ما يشتد اشتعالها يتقلص حجمها إلى أن تصبح رمادًا.

## 1 ـ 2 ـ الصورة الوثنية والجهاد الصوفي المعكوس

إن امتداد نزوع «أبي هريرة» ترتب على القوة السحرية للوحة الراقصة في نفسه وما اقتضته من سمات ووظائف. ويعتبر ذلك الامتداد ترسيخًا للسمات التصويرية الراجحة في المحكي، ولا أدلّ على ذلك من الإشعاع السردي الذي فجّره التقاء «أبي هريرة» بـ«ريحانة» التي استوعبت كل مدلولات المتعة الحسية، حيث تطرف وشذّ عن الأخلاق المتعارفة وتعمد تحديها باسم حقوق الطبيعة وشرعية النزوة[1] و«ريحانة» جارية سُبيت في غزوة بالحيرة[*] وورثت سر أسطورة «أساف ونائلة» عن قومها الذين كانوا من أتباعهما قبل أن يجهز عليهم الحريق[2]. وحين رآها «أبو هريرة» وهو في مجلس شرب ولهو أدرك من هي وأحس بقيمتها في نفسه:

«ليس فينا إلّا حفي بكِ محبّ لكِ»[3].

فعمدها خمرًا ثم واقعها تحت شجرة وأمام أعين السكارى[4] وكان هذا اللقاء بداية تصاحبهما لمدة ثلاث سنوات أذاقته فيها «ريحانة» أفانين اللذة وأدخلته في عبادة الصنمين:

«وبينا أنا كذلك إذ هتف مزمار همسًا رقيقًا نائيًا كأنه الذكرى تتجمع في أعماق النفس. ثم تعالى فإذا صلصلة وزفير وانفلاق ودوي. وفيه إلى ذلك نثنٌ كأن الريح تحطه وتعليه. ثم جنّ واشتد وقامت إليه مزاهر ودفوف وصوت مغنية، فراحت جميعًا في الظلام وكانت المغنية ريحانة. غنت:

**أساف ونائلة أوقدا جذواتي**

**أساف ونائلة وافنيا عبراتي**

وسكنت. فشدّ عليها المزمار والمزاهر واجتمعت إلى ذلك أصوات نساء

---

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 79.

(*) كانت الحيرة فارسية، ومنها تسربت العقائد الثنوية والمزدكية إلى العرب.

ـ انظر: حسن سعيد الكرمي، **الثنوية في التفكير**، المقالة الأولى، دار لبنان للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1986. ص 28.

(2) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال..ص 63.

(3) المرجع السابق، ص 71.

(4) المرجع نفسه، ص 72.

كثيرة قامت من أرجاء الضيعة فرددن غناءها. ثم عادت ريحانة تغني وتشدّ عليها المعازف والمغنيات:

إن نفسي لحميم رفرف اللحم عليه
ودعاها يا سقيم ملك العجز يديه
أساف ونائلة
أوقدا جذواتي
أساف ونائلة
وافنيا عبراتي
هذه الدنيا إناث كلها تدعو الذكور
يسمع منها لهاث بدؤه بدء الدهور
أساف ونائلة...
كم أردنا الروح فيضًا جارفًا صخر السدود
وأثرنا النفس غيضًا داويًا مثل الرعود
أساف ونائلة...
وأكلنا الروح حسًّا وانفجرنا للهوى
ثم خفنا منه مسًّا فجعلناه هوا
أساف ونائلة...
إنما الجبن بلايا وسقام في سقام
ما لمائي في الهوايا ذاهب مثل هيامي
غار فعلي في النوايا كجبال في ظلام

حتى استوفت شعرها ثم سكن جميعًا.

ثم لم تلبث أن اشتعلت خمسون أو ستون مشعالًا على مسافة في صف واحد قبلنا. وكانت من الشموع التي أخذها مني أبو هريرة. ثم تقدّم منهن ما ينيف على العشرين. فإذا عليها وجوه صفراء مختلجة كأنها الموت وعليها كوضح الابتسام. ثم وقفن فخرجت من بينهن اثنتان وتقدّمتا إلى شيء فأوقدتاه، وكان حطبًا مهيئًا. وجعلتا تطوفان به كطوافنا بالكعبة. فلما زفر واحمر اندفعتا ترقصان كأنما أخذهما دفق دافق. وكانتا ترقصان كألسنة النار فهما خرجتان منها عائدتان إليها أشد حمرة منها. وكنت أنظر إلى نهودهما فلا النهد يقرّ لي ولا اليد تنفصل عن النار. فأرى النار به لوعة الصادي.

وصاحت ريحانة فالتفت فإذا هي تتململ كمن أصابته حمى، فيشدّها أبو هريرة شدًّا ويقول: أطفئيها وإلّا أطفأتك. ويقبلان على الجاريتين الراقصتين حتى أراهما جاحظين.

ثم أسمع الأصوات وقد قامت ثانية بأساف ونائلة، ذكيا جذواتي. واتقدت النيران على قوس فعددتها سائر الخمسين أو الستين. وتطاير الجواري كالشعل من ورائها وطفقن جميعًا يرقصن والغناء معهن كأنه دماء تسيل. ثم انصرف إليهن من الظلام فتيان. فاقتفوهن وحاموا عليهن حتى رأيتهم كالسافيات تنفضن الرياح. وعاود رقصَهم عارضُ جنونه وهم أزواج. فكأنما ذهبت رعداتهم بأرواحهم وفقدوا الوصل، فتفرقت من أجسادهم أعضاؤها ومضت سبيلها السكرى، وكانت قبل جماعة ذات ألفة، فتفردت وانقضى العدد ونفر العضوُ أخاه، فكأنه يطلب ذاته أن يفنى بها. ثم أدرك الفتيانُ الجواريَ فانقضى عنهم عزيف الحَوم، وكانت الأصوات عند الردة، فلانوا حتى كأن الماء يجري.

وبينما هم كذلك إذ خيلت السماءُ وهبّ نفَس من الريح شديد سجدت له النيران وكادت تطير الجواري. ثم هزم الرعد هزيمًا رائعًا، وعصفت الرياح فانسابت ألسنة النيران على الأرض، فأدركت بعضَ العضاه فاتقدت فانتشرت في جميعها فصاح الجواري والفتيان جميعًا. وصاحت ريحانة وقامت قيام النائمة لُدغت وانحدرت إلى النار. فوثب إليها أبو هريرة فأدركها وقد جاءت نارًا وهمت أن تلقاها. فحضنها عنها وقال: لأعلمنك الصبر على النار. ثم أزف بها فأخذهما الظلام عن عيني. فأسمع وقعَ فرسه منحدرًا كالصخر. وأسرعتُ إلى فرسي وأنا ذاهل عن الجواري وصحبي. فركبته وأرسلته، وبين أذني زفير وصياح وصهيل خيل فزعة، والوهج على ظهري. فما ردّ عليّ عقلي إلّا بفناء بيتي.
وكانت ليلة شديدة»[1].

إن هذه النقلة من مجرد الافتتان الحاصل من التقمص الاستيهامي للمشهد الراقص إلى الإشراف الفعلي على إقامة شعائر احتفالية وثنية كانت سلوكًا متوقعًا من شخصية تَمَّ تكوينها من خلال موقفي الافتتان والإثارة من جهة، وباعتبارها موضوع الرغبة في

(1) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، ص 78 ـ 79 ـ 80 ـ 81 ـ 82 ـ 83.

الخروج عن خط الحياة الاعتيادي من جهة ثانية. وكان استدعاء «أبي المدائن» وهو صورة لأبي هريرة قبل خروجه من مكة لوصف المشهد أقدر على إبراز مظاهر طقوس التدنيس مما لو اقترن بِسمَاتِ شخصية أخرى.

تجسد الصورة ما كان يقيمه «أبو هريرة» في كهف بضيعته ليلًا من طقوس وثنية تضمّ مريدين من فتية وفتيات يرقصون حول النار وهم عراة، «وريحانة» سادنة المعبد ترسل صوتها بنشيد معبوديها الصنمين «أساف ونائلة». إنها صورة لحيوية النزوة التي ينشغل فيها الفرد بإشباع رغباته الغريزية، ويجني ثمار الطبيعة كأننا إزاء الديانة الفارسية بما هي «نورانية» تحيا فيها الجماعة متشوقة إلى الطعام ومنطلقة إلى النزوة الحسية المتحرّرة من كل حد:

«وكان كلما أتى طعامًا أخذه خشوع غريب... وكان إذا أراد الطعام تطهر له كتطهره للإحرام»[1].

«انظروا ريحانة الخمر»[2]

إنها جماعة ولائم وحفلات تهتكية لبعض الطقوس السرية التي يُقدَّس فيها الوجود الطبيعي وتُدنَّس النفس الإنسانية. ولكن هذا الوجود الطبيعي الذي يشيع الرغبة في الأكل والجنس، والذي صُوِر على نحو مجرد ما يفتأ يتجسّد نورًا يسري في كل عناصر الكون:

«سلام على النور
سلام على الفجر»[3]

«وشاخ النور ريحان
وقرّت خلجة الفجر»[4]

«دعوة الدنيا، دعوة الكون، ترى هذه الأشجار وهذا الماء وهذا النور»[5].

كما تتجسد الرغبة المطلقة ظلمةً بما أن «الظلمة فضاء كل حيوية حادة Paroxystique وكل اضطراب وهيجان»[6]:

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 96.
(2) المرجع نفسه، ص 71.
(3) المرجع نفسه، ص 52.
(4) المرجع نفسه، ص 99.
(5) المرجع نفسه، ص 56 ـ 57.
(6) Gilbert Durand, **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. P89.

«ومن هؤلاء؟ قال: جماعة من الإخوان يسألون الظلام وهذه ريحانة»[1].

«يا لهفي على خمري تغشاه ظلمات الأحشاء»[2].

إن تشرب العناصر: «الصنمان ـ المزمار ـ النار الخمرة ـ الدوران ـ الجسد» سمات أسطورة أساف ونائلة، أدى إلى تشبع الصورة بدلالات وثنية وإباحية على طريقة «الحفل الجاهلي». ويبدو أن استدعاء «محمود المسعدي» الأسطورة العربية الجاهلية يخضع للغاية نفسها الموجهة لتكوين النص وماهيته توجيهًا تراثيًا، وهي أن يستبدل بوجوه الأسطورة الغربية وجوهًا أخرى في مثل قوتها مأخوذة من «الأنتربولوجيا العربية» توخيًا تحقيق «الأصالة الإبداعية».

وتحكي أسطورة «أساف ونائلة» قصة فتى وفتاة فسَقا في الكعبة. «وكان الرجل يدعى بأساف والمرأة نائلة، فمسخهما الله عز وجل حجرين، صيرا بعد ذلك وثنين وعُبدا تقربًا بهما إلى الله تعالى. وقيل هما حجران نُحتا ومُثلا بمن ذكرنا وسميا بأسمائهما»[3]. وذكر «الهمذاني» في «الإكليل» حديثًا عن مغارة متقادمة، وأن تمثالين عظيمين «قد مسخهما الله جلّ ذكره حجرين، وفي يد أحدهما مزمار»[4].

ولكن «محمود المسعدي» يُسقط من الأسطورة طقوس عبادة الصنمين والقيم التي يرمزان إليها ويركب على اسمي الصنمين أسطورة جديدة أوحت بها «ريحانة» التي «كانت تحدث أنه كان لقومها عن أساف ونائلة غير الخبر المعروف لا يشركون فيه أحدًا. وتقول: «لم يبق اليوم من يعرفه غيري. فهو هنا مكتوب إلى يوم أموت»[5]. فيستثير «أبو هريرة» أسطورة الصنمين لتجسيد الرغبة في إضرام أوار الجسد وترويض النفس في ضرب مبهم وغير اعتيادي ومعكوس من «الجهاد الصوفي»:

«لم أرَ كالأصنام ظاهرها الروح وتملك الجسد»[6].

«قلت ومن هؤلاء؟ قال جماعة من الإخوان يسألون الظلام»[7].

---

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 77.
(2) المرجع نفسه، ص 96.
(3) المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت 1989، ج 1، ص 368.
(4) الهمداني، **الإكليل**، تحقيق الأب ماري أنستاس الكرملي، بغداد 1931، ج 8، ص 160 ـ 165، عن: شربل داغر، **مذاهب الحسن، قراءة معجمية تاريخية للفنون في العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، ص 220.
(5) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 63.
(6) المرجع السابق، ص 83.
(7) المرجع نفسه، ص 77.

«لأعلمنك الصبر على النار»[1].

«فالتفت فإذا هي تتململ كمن أصابته حمى، فيشدّها أبو هريرة شدًّا ويقول: أطفئيها وإلّا أطفأتك»[2]

نقرأ في كتاب «المواقف» للنفري:

«قال: قم في الظلمة فوقعت في الظلمة فأبصرت نفسي، فقال لي: لا تبصر غيرك أبدًا ولا تخرج من الظلمة»[3].

«وقال لي: إذا رأيت النار فقع فيها ولا تهرب، فإنك إن وقعت فيها انطفأت وإن هربت منها طلبتك وأحرقتك»[4].

وبناء على ذلك أضحت دلالة الأسطورة تتقلب بين وجوه شبيهة: «الافتتان بنزوة الجسد ـ الخروج عن المعتاد ـ الوثنية الإباحية..» وفي مواضع متعددة من سياق أحاديث النص، ولكن القلق من الموت الذي ظلّ يسكن افتتانه ونزواته حتى في أشدّ استثاراتها جعل الأسطورة تتشرب وجهًا دلاليًّا آخر أقوى حضورًا في تكوين الشخصية وأرجح امتدادًا في سياق النص وهو الملل والضجر[5] الداعيان إلى الانقطاع والرحيل[*]. وقد بدا هذا الوجه خافتًا في البداية، يحاول «أبو هريرة» أن يتخلص منه بالتحدي الساخر، وقلب المعاني حيث يُرى الشيء في غير حقيقته، فتركب أحزانُه مركبَ الهزل[6]، ويتخذ مقبرة المدينة مجلس أنس وفراش هوى على أديمها يروق له مضاجعة ريحانة:

«خلونا ليلة بالمقبرة، وكانت مجلسًا إذا هدأ لي...فقال: ما أحسنُ دنياك يا

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال. . .**، ص 82.
(2) المرجع نفسه، ص 81.
(3) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، مكتبة المتنبي (من دون تاريخ) القاهرة، ص73.
(4) المرجع السابق، ص 81.
(5) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 99.
(*) يحول محمود المسعدي أسطورة «أساف ونائلة» في نص «السدّ» إلى الاتجاه الدلالي ذاته:
«وأدركت نائلة أنه عاوده الرحيل وكره الشجرة على الطريق باردة الظل تدعوه أن يقف ويستريح».
«فأخذ عصاه وذهبت به الطريق.... فهو عليها إلى الممات».
«ولعل نائلة ما خسرت أسالًا إلّا ،لأنها تبرجت له وتصدّت»، ص 119.
محمود المسعدي، **السدّ**، دار الجنوب للنشر، تونس 1992.
(6) المرجع السابق، ص 95.

ريحانة؟ قلت: أن تجتمع فيك ولا حصر. فأَمسك ساعة وأمسكتُ وأكلتُه فأكلني وأفنيته وأفناني»[1].

ولكن بازدياد القلق من الموت حدة واحتدامًا أضحى «أبو هريرة» لا يرى في فتنة الحس إلَّا فردوسًا كاذبًا، إذ أورثته وليمة الجسد «جوعًا روحيًّا»:

«لا خير في مائدة تجري من تحتها الأنهار وعليها ألوان الفواكه البكر، تُجعل لك وتُؤذَنين بالجولان فيها، ثم لا تؤجَّلين فيها إلَّا ساعة واحدة فلا تتوقين إلى لون منها»[2].

ولعل هذا اليقين من أن سكرة الحواس أوهى من أن تنسيه فاجعته هو ما يقربنا من الوجه الدلالي الراجح من الوجوه المتشبهة لحالة بكاء صديق «أبي هريرة» في «البعث الأول»[3] وهو يتفرج على مشهد الفتاة والفتى اللذين لم يكونا بدورهما إلَّا صورة «أساف ونائلة».

وعلى هذا النحو ترتد الملحمة الحسية لتشع مأساة فردية تلقي بظلال الموت على وعي «أبي هريرة» بالوجود. ولم تر تلك الشخصية بدا من استئناف الرحلة، بما أن الانتهاء إلى الركود والجمود يعني الفناء. وبذلك يمتد حضور الرحلة التكويني بعمق إلى كل المظاهر النصية ويملك طاقة شاعرية وصوفية يتقاطع فيها الواقعي والرمزي والذهني لتحفيز النفور العاطف وغير المحدد على الاحتدام والتنامي تعقبا لما يستحيل جوهريًّا أن يتعين[4]:

«أن أعضد هذه الحيرة من قلبي كما تعضد النخل العقيم. وكنت ممن ذهب إيمانه فجاءت حيرته. وليس سواها خليفة لله في قلوب الناس»[5].

## 2. الرحلة الوجودية: شاعرية الخاطر وطفراته الخارقة

إن القوة التي تدفع بها الرحلة الشخصية دفعًا إلى المجهول والغريب هي ذاتها القوة التي تقودنا إلى محاولة تمثّل طقوس الرغبة والمخاطرة التي تسعى بواسطتها الشخصية إلى الانتقال من حالة إلى أخرى. ولما كانت سيرة «أبي هريرة» محنة وامتحان

(1) محمود المسعدي، السدّ، ص 102.
(2) المرجع نفسه، ص 102 ـ 103.
(3) المرجع نفسه، ص 54.
(4) M. Heidegger, **Qu'est-ce-que la métaphysique?** Tr. Corbin. Paris, 1938. P. 30-31.
(5) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 184.

رحيل ممتد إلى أقصى صوره (الموت)، تتغير فيه أحواله كالصوفي بتغير ذاته، فإن رحلته اتسمت بتقلبها بين وجهين اثنين: الرحلة في المكان والرحلة في أحوال الذات:

أ ـ الرحلة في المكان: يطبع التحركُ في المكان النصَ بسمة بارزة جرى تجسيدها بصورة مختلفة. فهي تظل مرتبطة بنسقها الزمني الطبيعي المتمثّل في الانطلاق والامتداد والتوالي في اتجاه ما تارة، وتنفلت في كثير من الصور عن هذا النسق الطبيعي وتستند إلى اللامعقول واللامحدد. و«أبو هريرة» لا يقرّ له قرار ولا يحلّ بأرض إلّا بنية الترحال. ولعل القارئ لا يستخلص من وراء هذه الرحلة من دلالة سوى الإشارة إلى دائرة تعكس صورة أرض الإسلام عند الكتاب المشارقة في القرنين الثالث والرابع للهجرة: «مكة ـ المدينة ـ فضاءات الانتقال بينهما ـ العراق ـ اليمن...».

وقد كانت الرحلة في التراث العربي تقود إلى منبع الرسالة نظرًا إلى ما يختزنه ذلك المكان من سمات روحية مفعمة بالدلالات الدينية والرمزية، ولما لها من قدرة مطلقة على الاستهداء والتصدي لتيه التنقل بين دوائر مكانية أخرى طلبًا للعلم أو الصلاح أو الرزق. أما ترحال «أبي هريرة» فيعدل عن هذا الخط ويعكس الاتجاه في خطوط التيه ونحو أمكنة غير مقصودة في الغالب:

«ثم خرجنا من مكة وانصرفنا عن طريق القوافل»[1]

«خرجت من المدينة وقد أخذت عصاي أتوكأ عليها فأحمِّلها ثقلي. فتصورت لي بكر من الأرض تدعوني»[2]

«فإذا أبو هريرة طلع علينا بكلبه وعصاه»[3].

«وانطلق كأني به ضمّه الأبد»[4].

«ومرّت أحقاب، ثم إذا هو عاد من غيبته الطويلة وتيهه في أحياء العرب»[5].

«خرج أبو هريرة مشرقًا. فضرب في الأرض زمنًا. ثم ردته علينا بعض قوافل العرب كثير الغبار فاني العصا»[6].

ولما كانت الأمكنة غير مقصودة لذاتها فإن «أبا هريرة» وباقي الرواة لم يسعوا إلى

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 50.
(2) المرجع نفسه، ص 129.
(3) المرجع نفسه، ص 142.
(4) المرجع نفسه، ص 157.
(5) المرجع نفسه، ص 161 ـ 162.
(6) المرجع نفسه، ص 167.

وصفها ورصد ما يلفت النظر إليها من خصائص ومميزات، علمًا أن صور شخصية «أبي هريرة» وحالاته المتعددة تظل مستوحاة من تلك الأمكنة، بحيث تطرد التقاطعات بين الرحلة في المكان والرحلة في الذات كما سنرى.

ب ـ الرحلة في أحوال الذات: يستوحي «محمود المسعدي» هذا الوجه الرمزي للرحلة من التجربة التي ترى الرحلة قناة من قنوات التنشئة بما تتيحه من شذائد وتجارب وتحصيل[1]، حيث ينكب أثناءها المريد على ذاته ليكاشف أحوالًا ومقامات عابرة سعيًا إلى الفناء في الله. والحال عند الصوفية هو «ما يرد على القلب من غير تعمل أو اجتلاب، فتتغير صفات صاحبه»[2]. لكن أحوال رحلة «أبي هريرة» الروحية صفات نفسية وحسية[3] يتوخى كشفها وترسيخها عبر مسيرة قاسية إلى نفسه حنينًا إلى «الذات الجوهر الفرد». وقد تبيّن أن الإرادة أقوى الصفات النفسية الدافعة إلى تحقيق ذلك الحنين. وبالإرادة الحية يندفع «أبو هريرة» إلى البحث عن الصفات في رحلة روحية مضنية انطلقت باستثارة الحس والمتعة والجمال، وتوالت باختبار الذات وأشواقها وأهوائها وبتفكر في وجود الإنسان وقدراته في الحياة والموت والحق والباطل والقضاء والقدر والإيمان والكفر، لتنتهي الرحلة بالعروج إلى المطلق.

إن نفس «أبي هريرة» ظمأى إلى الاندفاع والحركة الدائبة، يتوق إلى المطلق، لكن تشدّه إلى الأرض قيود الحس والعقل والوهم، ويعي «عبث الأقدار» بسعي الإنسان وحدود قدرة الذات، ولكن يصرّ على ضرورة السعي والتجاوز كأنه يختبر المقولة الوجودية: «السعي أهم من الإدراك، إذ لا بدَّ أن يحس بالألم أولًا ويحياه لكي يدركه»[4] تلك مأساة كل من يدرك هذه الحقيقة ويعيشها، لذلك كره «أبو هريرة» «كل ما يدوم» و«غلب نفسه على كل متاع الدنيا والآخرة» و«وضع من الناس كثيرًا» بعدما أفضى به موت أخته الصغيرة إلى إدراك الوجه العبثي للحياة:

«دعوني نصلي أو لا نصلي ونسعد أو نشقى هل ترون فيه من خير أو شر؟

---

(1) سعيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، **شيخ وطريقة، أعلام العرب**، 1967، ص 56.

(2) محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، دار الفكر، (من دون تاريخ)، ج2، ص 384.
انظر أيضًا، عبد الكريم القشيري، **الرسالة القشيرية**، تحقيق وإعداد معروف مصطفى رزيق، المكتبة العصرية، ط1، 2001، ص 57.

(3) حسن حنفي، **من العقيدة إلى الثورة، المقدّمات النظرية**، دار التنوير المركز الثقافي العربي، ط1، 1988، ج 1، ص495.

(4) عبد الرحمن بدوي، **الزمان الوجودي**، دار الثقافة بيروت 1973، ط 3، ص179.

ثم قال: شر ما في الدنيا أن الحياة عبث، بل لا أدري. لعله خير ما فيها»[1].

ولم يتوان عن استئناف الرحيل بحثًا عن معنى آخر للحياة يراه خليقًا بإرادة الإنسان وداحضًا للموت والفناء. ولما كانت الإرادة بما هي قوة الوجود الذاتي مصدر حريته[2]، فإن الإحساس بالعبث والعجز عن مواجهة الفناء يدفع «أبا هريرة» إلى استئناف الرحيل المجازي بواسطة مكون اعتمده «المتكلمون»[3] في مباحث الإرادة والكسب والجبر، وهو مفهوم «الخاطر». ويقصدون به ما نشأ في النفس من بواعث ذهنية تشير إلى قدرة الشعور على الخلق والإبداع وما يقتضيانه من حرية. كما يستند أهل الحكمة والمتصوفة إلى هذا المفهوم لتصوير تجاربهم، مثل «ابن طفيل» الذي يصف باعث تجربته بالخاطر حين يقول: «ولقد حرك مني سؤالك خاطرًا شريفًا أفضى بي - والحمد لله - إلى مشاهدة حال لم أشهدها من قبل»[4].

وإذا كان الخاطر حالة وجودية يمرّ بها «أبو هريرة» ويجسّد هواجس المؤلف الفكرية والميتافيزقية، فإنه، من جهة ثانية، مكون يقوي ترسيخ الصنعة التراثية في النص:

«وددت والله من شدة القلب ما أبلغ به كسر الحياة حتى أراها حطامًا، أو من الحكمة ما أقدر به على اللعب كالصبيان حتى تذهب أيامي، أو من القدرة ما أعتق الحياة كغلماني فتمضي»[5].

لم يجد «أبو هريرة» إمكانية لتحقيق غايته الوجودية (الشدة - الحكمة - القدرة)، دفعًا للقلق من الموت والعدم، سوى تعلقه بما يملكه «الخاطر» من سمات تخييلية ومجازية تتيح إنجاز الوثبة الشاعرية التي تخرج بها الذات عن وجهها المفرد[6] إلى وجه ماهوي ومطلق. فيود «أبو هريرة» أن يتقمص أحوالًا ويتخيل مثلما كان يصنع زمن

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 120.
(2) عبد الرحمن بدوي، **الزمان الوجودي**، ص 181.
(3) ابن الحسن الأشعري، **مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، النهضة المصرية، ط 1، القاهرة 1950، ج 2، ص 102.
(4) ابن طفيل، **رسالة حي بن يقظان**، مكتبة صبيح، القاهرة، (د.ت). ص 106.
- كما جاء في الرسالة القشيرية، «الرؤيا خواطر ترد على القلب، وأحوال تتصور في الخيال». ص 365.
(5) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 121.
وردت كلمة الخاطر أكثر من مرة في النص السابق، انظر مثلًا: ص 120 - ص 149.
(6) المرجع السابق، ص 125 - 126.

الطفولة، إذ كان يصل به الأمر إلى الاستغراق الكلي والغيبة المطلقة في تلك الأدوار المتخيلة والممثلة[1].

وبما أن الخاطر يستند في جوهره إلى التداعي اللامعقول والمحكيات الاستيهامية، فإن «محمود المسعدي» يجتني لتكوينها الأسلوبي والنصي إمكانيات شاعرية مضافة. ويرى أن المحكي التراثي يكفل تلك الإمكانات بما له من قدرات على ابتداع وسائل شاعرية مميزة، وأن كفاءة «القراءة الباطنية» تترجمها من خلال تخيل إيحاءات الصور وتأويل مدلولاتها المضمرة واللامحددة.

سبق القول إن الخاطر يعني الباعث الذهني، وهذا يدلّ على أن هذه البواعث والأفكار تتدافع ويتحقق الفعل الاستيهامي طبقًا للدافع الأقوى ووفق حدود القدرة الإنسانية ومداها. ولذلك تتسم مضامين طفرات خاطر «أبي هريرة» بتشاكل حيوي ومتوتر بين فعلين متقابلين وهما: التعالي والسقوط. وقد ترتب هذا التوتر الوجودي على الاصطدام بعوائق مطلقة تمنع الذات عن التعالي فتُصاب بالخيبة وتنتهي إلى العجز عن التحقيق، وتعليق الإمكانات والانقطاع عن الفعل والسقوط بين الناس.

## 1.2 ـ تعالي الخاطر وخيبة الطفرة: صورة التوتر الوجودي

إن انطلاق رحلة الإرادة باتجاه «العمل» أولًا يؤكد صلته العضوية بالقدرة والحرية كما يرى المعتزلة[2]، ويبيّن أن اندفاع «أبي هريرة» نحو العمل كان إذعانًا للباعث الأقوى وهو الفناء، وهذا موقف وجودي يرى الفناء عنصرًا جوهريًا في الوجود ينكشف في حال القلق[3]. والإنسان في نظر الوجوديين لا يعمل إلَّا تحت طائلة التهديد بالفناء. ذلك ما يجسّده الاستيهام في صورتي «العدم والفعل» في «حديث الطين»: فقد ناحت الريح ذات يوم بصوت كأنه نشيج إنسان فأزاحت الرمال وأرته رسمًا دارسًا وجمجمة آدمية، فذهب ذلك بوحشته ونزع فرحه وقال:

«ما طلب الوحشة طالب إلَّا استيقظ له رسم دارس. فكأني أجده بقلبي. وكرهته فهممت أن أنصرف. وكنت خرجت لأمحو قصتي فإذا هي فيَّ من قَبل آدم لا تمحي. ثم انتشرت خواطري فاضطجعت فأغفيت»[4].

---

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 126.

(2) حسن حنفي، **من العقيدة إلى الثورة، الإنسان المتعين**، ج 3، ص195.

(3) عبد الرحمن بدوي، **الزمان الوجودي**، ص 173.

(4) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 132 ـ 133.

وفي إغفاءته تلك يرى «رؤيا» تقوي فيه روح العمل والخلق و«الفعل الذي ينفي العدم»:

«فرأيت في منامي رؤيا لم أرَ قط مثلها حماقة وغرورًا. رأيت بلدًا غريبًا أهله حينًا كالنمل وحينًا كالفيلة، وهم يعجنون طينًا ويجعلون الحجر على الحجر فيشدونه به فيتخذون صروحًا. ومن بينهم جماعة يغنون شعرًا ويوقعونه على أحجارهم يرفعونها:

العقل ردى والفكر سقم
والروح صدى روح العدم
والفعل بقا والجهد سلم
فلنبن بنا ينفي العدم»[1]

وعلى الرغم من أن «الفعل» في الصورة كان غفوة لا صحوة وغيبة لا حضرة، فإنه أتاح لـ «أبي هريرة» أن يدرك في مضمونه نزعة تحدي فرعونية للإرادة الإلهية وصفها بـ «الحماقة والغرور». ومع ذلك يصرّ في «حديث العدد» على ركوب الحماقة والغرور ويخرج إلى أحياء العرب في صورة متأله قادر على إحداث المعجزات، فيوغل تكوين الصور الأسلوبي في الاستيهامية واللامعقول، إذ يمتد مكون «الخاطر» في تجسيد طفرات «أبي هريرة» الوجودية بحثًا عن «العدد» ويدخل تجربة الكثرة ويجد الناس صنفين:

أ ـ قوم رُحّل، من شدة المجاعة يطلبون القوت بالسيوف ويكمنون للقوافل والأحياء ويُكمَن لهم، يقتلون ويُقتلون[2] أدخلهم «أبو هريرة» جنات ووديانًا، فسجدوا له[3] وإذا كان «العمل» من الناحية المبدئية أفضل مدخل إلى إثبات الإرادة والقدرة الفرديتين، بما أن العمل يُظهر الجانب الشخصي في الفرد ويُعلم عن ذاتيته، فإن «عمل» «أبي هريرة» لم يؤد إلى الاعتراف به بوصفه فردًا في ذاته، وإنما اقتصر الأمر على الاعتراف بحصيلة عمله (النعم). وهكذا عوض أن يدل العمل على فرديته الإنسانية، دلّ على اغترابه واستلابه في خضم فتن النعم:

«ثم نظرت فإذا النعمة ترشح بالشر والكنود، وإذا هذا يفترش عرض ذاك وذاك مائل النظر إلى امرأة أخيه وآخر يجيل يده كل ليلة في متاع جاره وذويه. ولم يلبثوا أن نسوني. ألقى الرجل منهم فيقول: من أنت؟ فأقول: أبو هريرة.

(1) محمود المسعدي، **هدث أبو هريرة قال...**، ص 133.
(2) المرجع نفسه، ص142.
(3) المرجع نفسه، ص 150.

فيقول: ومن أبو هريرة؟ أقول: أنا. يقول: ومَنْ أنت؟ فهم في نميمة وخديعة وسرقات وغدر وجحود للنعمة وقلة وفاء. إنما كان لي شأن مع غيرهم»[1].

ولما دعاهم إلى العمل والبناء وطلب الشدة والبأس تخاذلوا واستسلموا، فخرج بهم إلى «صحراء بيداء سماؤها خلاء فتاهوا بها وصرفوا بأنيابهم واستحال الطعام فتآكلوا حتى ذهب أكثرهم»[2]. ثم توغل صورة «الروح الجائعة» الشاعرية في الاستيهامية والأسطورية، فتجعل الجسد يأكل بعضه: «ثم عمدوا إلى أنفسهم فنهشوا أيديهم وأرجلهم نهشًا حتى ذهبت أفواههم وأنيابهم جميعًا كالنار تأكل النار»[3]. كما تستوحي الصورة من جهة أخرى أسطورة لعرب الجاهلية:

«ثُم قامت هامهم فهي إلى اليوم في التيه هناك يسمع لها كحفيف الحية وكنقيق الضفادع ليلًا وتضور الذئاب نهارًا»[4].

وقد كانت العرب ترى أن روح القتيل الذي لم يُدرَك بثأره تصير هامة فتزقو عند قبره، تقول اسقوني اسقوني[5].

ب ـ وقوم أذلاء ومستكينون، عليهم أمير مستبد، دعاهم «أبو هريرة» إلى «نخل معاجيل كارعات وأنهار جاريات وأفنان وظلال وإطلاق حال وخيرات جزال»[6]، ولكنهم يتواكلون في «إسلام» جبان ويساسون بحكمة الرومان القديمة: «جزلة من رغيف ولعبة تلهيهم كالصبيان»[7]. قام «أبو هريرة» يخطب فيهم كزعيم خارق وكخطيب يحذق بلاغة التزيين وتقاليد إنشاء الخطابة منكرًا عليهم ذلك ومستنفرًا فيهم الإرادة والقوة والعزة:

«أيها الملأ اسمعوا. إني وجدتكم كالكلاب على جثة عفنة، تأكلونها نظرًا وتتلمظون لها شفاهًا ولا يقربها أحدكم إلَّا ذهبت به أنياب سيده أو أخيه. وكنتم في شدة فأخرجتكم منها وجئت بكم هاته الجنات والوديان. فرأيتكم عليها كمثل شيخ ذي وقار على يهودية عجوز كأنها الإثم أريد فلم يُدرك، تحدثه وتسقيه وفي عينيها

---

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 150.
(2) المرجع نفسه، ص 151.
(3) المرجع نفسه، ص 151ـ152.
(4) المرجع نفسه، ص 152.
(5) ابن منظور، **لسان العرب**، ج 12، دار صادر، بيروت، ص 624.
(6) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 152.
(7) Alexandre Kojève, **Introduction à la lecture de Hegel,** Leçons sur la phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à L'École des Hautes Études, Réunies et publiées par Raymond Gueneau, coll. Tel Gallimard. 1949. P180.

رحمة الشيطان لآدم. تكتفون بالصّدقات وتنامون. والنعمة لا تدوم بالعطاء. وما أهلٌ لنعمة من كان رخا. أفأنتم راضون»[1]. ويمتدّ تعاليه حتى يصل إلى درجة التأله وتصبح هويته مزدوجة يجتمع فيها الخالق والمخلوق ويتشرب كلامه نبرة دين جديد. ولكي يشحذ إرادة مخاطبيه من جديد دعا إلى محو آثار الانعطاف الإنساني وهدم تعاليم الإذعان لمطامع الإنسان العادي والخائف من الحياة القاسية، وتهيئ شروط الإنسان المتفوق على الطريقة «النيتشوية»: إنسان يحيا المأساة في أشدّ مظاهرها ويرحب بالقدر ولا يخشاه ويستقبل الموت ولا يتجنبه:

«أما آن أن ترتفعوا إلى الشدّة والبأس؟ ألا توقدونها حمراء لا يردّها جانّ ولا إنس؟»[2].

وتقوى سمة استيهام محكي الخاطر في صورة حركة طبيعية مهولة ولا معقولة إيذانًا بوقوع البأس والشدة:

«ولم أزل بهم حتى رأينا الجبال من حضرموت والسراة إلى طور سنا صارت وعلى رؤوسها السحب وسبيلها فلق البرق، فاستدارت في السماء دويًّا وانشقت وانفطرت فتطايرت قطعًا كالرعد كأنها تريد السماء أن تجعلها أشلاء. ورجّت بنا الدنيا فإذا نحن كتائب وقد أزفت بنا السيوف زفًّا. وفضنا أمواجًا مرعدة على الأنجاد والأغوار. وانتشرنا كالليل فوقعنا على الشام وأثرنا بتهامة نقعًا وأصبنا اليمن وامتددنا إلى العَروض وعثنا حتى تركناها دماء. وكدنا أن نطمس كل حيّ فلا نبقي ولا نذر»[3].

يصوّر «أبو هريرة» مشهد الانقلاب المفاجئ والخارق الذي أصاب الجبال والسماء والأرض ومن عليها. ومؤكد أن القارئ لا يقوى على تمثّل تلك الصورة إلّا في يوم كيوم القيامة، لأنه مشهد مروع يكثف مجمل صور القرآن الكريم لأحوال الدنيا في هذا اليوم المهيب:

- «سارت الجبال»: ﴿وَسُيِّرَتِ الْجِبَالُ فَكَانَتْ سَرَابًا﴾[4].
- ﴿وَيَوْمَ نُسَيِّرُ الْجِبَالَ﴾[5].

(1) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، ص 154.
(2) المرجع السابق، ص 154.
(3) المرجع نفسه، ص 154 ـ 155.
(4) سورة النبأ، الآية: 20.
(5) سورة الكهف، الآية: 47.

ـ «فلق البرق»: ﴿فَإِذَا بَرِقَ ٱلْبَصَرُ ۝٧ وَخَسَفَ ٱلْقَمَرُ﴾[1].
ـ «انشقت»: ﴿إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتْ﴾[2]
ـ «انفطرت»: ﴿إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنفَطَرَتْ﴾[3].
ـ «رجت»: ﴿إِذَا رُجَّتِ ٱلْأَرْضُ رَجًّا﴾[4].

ولعل «أبا هريرة» لم يجد أبلغ من استدعاء حركة الانقلاب يوم القيامة لتصوير مطلق الإرادة والفعل وتهيئ ذهن القارئ لتلقي ما يترتب على ذلك من شدة وبأس خارقين ويُؤذن بحياة جديدة يتجرد فيها الخلق من أعراض الضعف والخضوع.

وإذا كان إسناد الأفعال إلى الجبال يماثل بين الصور الاستيهامية وصور الانقلاب يوم القيامة، فإن انطلاق حركة الجبال من «حضر موت» إلى «السراة» ثم «طور سينا» يجعل الفضاء يَنِدُّ عن التحديدات الجغرافية ويدعم تلك الصور الاستيهامية وما تتوخاه من مدلولات. إن هذا الأمر يفرض على القارئ سلوك اختيار آخر يتيح له فهم طبيعة ذلك الإسناد، ولن يكون غير التوسل بإمكانية الرمز الديني. فقد قيل إن أرواح الكفار تستقر بـ«حضر موت»[5]، وحتى حين أعلنت الصورة عما يترتب على هذا الانقلاب في الطبيعة من بعث سريع عُبِّرَ عنه بـ«إذا» الفجائية فلم تكن تلك الكتائب المبعوثة، وضمنها «أبو هريرة»، إلّا حملة ذوي تلك الروح الكافرة والطاغية، تحملهم سيوفهم على الإسراع والتكاثر لأجل خراب الدنيا وسفك الدماء وإفناء الحياة. وتلك صورة مماثلة لصورة «ياجوج وماجوج» وما نسب إليهم من الفظائع عند قيام الساعة كما جاء في القرآن الكريم:

﴿حَتَّىٰٓ إِذَا فُتِحَتْ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُم مِّن كُلِّ حَدَبٍ يَنسِلُونَ﴾[6].
﴿قَالُواْ يَٰذَا ٱلْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي ٱلْأَرْضِ﴾[7].

و«ياجوج وماجوج» «خلق من خلق الله وكثير منهم مشابه للإنسان، وهم أشباه

(1) سورة القيامة، الآيتان: 7 ـ 8.
(2) سورة الانشقاق، الآية: 1.
(3) سورة الانفطار، الآية: 1.
(4) سورة الواقعة، الآية: 4.
(5) ابن حزم الأندلسي، **الفصل في الملل والأهواء والنحل**، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة (من دون تاريخ)، ج 4، ص 90 ـ 91.
(6) سورة الأنبياء، الآية: 96.
(7) سورة الكهف، الآية: 94.

البهائم يأكلون العشب، ويفترسون الدواب والوحوش كما تفترسها السباع، ويأكلون خشاش الأرض كلها من الحيات والعقارب وكل ذي روح مما خلق الله في الأرض»[1].

ومؤكد أن ما يتوخاه الراوي «أبو هريرة» من هذا الاستيحاء الديني تصوير طغيان القوى المدمرة الذي يصاحب بأس الفعل وشدته، ذلك الطغيان الذي وجده في نفسه «كمثل سكرة الخمر» وحسبه من العدد وخصب الكثرة»[2].

ولكن فشل الجموع في إغارةٍ لم يشارك فيها «أبو هريرة» وتواكلهم عليه في كل فعل يخلصان بنا إلى اكتشاف أن مصدر تلك القوى الطاغية لم يكن إلّا ذاته الفذة، وأن الجماعة من دونه «كأعجاز نخل خاوية»[3]، فخاب سعيه مع الجماعة ويئس من الناس ومن نفسه، «وكان ذلك أول انحداره إلى نحبه»[4]. ومما لا شكّ فيه أن الطابع اللامعقول لاستيهامية الخاطر أتاح لـ «أبي هريرة» تحقيق الطفرة إلى هذا المصير أكثر مما لو خلص إليه بناء على تحبيك سردي صارم، إذ كيف يستقيم لدى القارئ تأويل يقبله الحس السليم والخلفية التداولية ليتمثّل بأس الذات الخارقة وتجسيدَ ضعف الجموع في صورة «أعجاز نخل خاوية» تارة وفي صورة «أَفرغ من نفحة إسرافيل»(*)[5] تارة أخرى إلّا إذا كانت رحلة البحث عن العدد والجماعة تنشد ذوات لا معقولة ومستحيلة، بحيث يتساوى عند «أبي هريرة» مدلول «نفحة إسرافيل» الصاعقة والباعثة مع مدلول «أعجاز نخل خاوية». وذلك يدلّ على أن الراوي لم يكن يعنيه تكوين موقف ذاتي استيحاء من تجربة إنسانية محدودة، بقدر ما كان يهمه أن يؤكد رؤيا ذاتية متوترة قريبة من فلسفة «نيتشه» التي تنكر «الكثرة» ولا تؤمن إلّا بالعظام الأواحد مصدر القوة الروحية، كما تجسد تلك الرؤيا موقفًا وجوديًا من العدد، يرى الوجود مكونًا من ذوات كل منها قائم بذاته مغلق عليها في داخل نفسه[6].

---

(1) **تفسير الطبري**، ج 16 عن: شكري محمد عياد، **من وصف القرآن يوم الدين والحساب**، أصدقاء الكتاب، جيزة، ط 3، 1995، ص46.

(2) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص **155**.

(3) المرجع السابق، ص 155.

(4) المرجع نفسه، ص 163.

(*) نفحة إسرافيل نفحة الفزع والصعق والبعث.

(5) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال. . .**، ص 156.

(6) عبد الرحمن بدوي، **الزمان الوجودي**، ص 188.

«دعوني أيتها الأجساد ليس لها روح غير ما سلبن من روحي، وبقيت على جهدي وتوقي»[1].

وكان من الطبيعي أن يرتد إلى ذاته وتنقطع عرى اتصاله بالناس ويعاني آلامًا باطنية يذكيها فيه من جديد قلقه من الموت وإحساسه بالعبث:

«فكأنما ضاقت عنه الدنيا وفاض عنها أو وقع عليها فأفناها»[2].

ولذلك يطلب الغيبة في الروح على طريقة الرهبان المتألهين فيعذب جسده لعله يتخلص منه ومن رغباته وينسى الأرض وطينها ويسعى إلى الملكوت:

«ألا سبيل إلى تعليمي ما ينسي؟ ألا سبيل إلى غير المعقول؟ علميني الحمل والولادة وسر توارث الأرواح.. أليس فيكم من يحذق صنع الأصوات تحضر الآلهة وتكسر الزمان وتشيع الحدود»[3].

وإذا كانت المجاهدة الرهبانية للنفس قد أنسته الألم انتقاصًا للوجود الدنيوي والجسدي، فإنها لم تمت فيه «اللذة»، بل، عكسًا، أثارت فيه نزوات الجسد حتى أغوى بها معلمته الراهبة «ظلمة الهذلية» ودنسا المحراب فجورًا:

«ثم بقينا أيامًا بمحرابي، والدير يحسبنا نتعبد ونبتهل وإنما كنا في الشيطان. وكان أبو هريرة يقول: الآن علمت وعلمت أن اللذة لا تغلب»[4].

وبذلك تخلو «الرهبنة» من كل مقدس لأن حقيقتها قد تعيّنت في أكثر المخلوقات فجورًا، وتصبح النزوة الجسدية بديلًا عنها تعبدًا وامتلاء:

«وسألني: هل وجدت في تعبدك امتلاء؟ إذ ذاك آمنت بإنسانيتي ووجدت من حياتي ملء لم أجده قبله واتسعت حتى علوت حياتي، وكنت خاوية ذليلة مستضعفة»[5].

ولعل «أبا هريرة» يضع التصور الثنوي الذي يفصل بين النفس والجسد موضع اختبار، وهو التصور الذي يرى الروح شيئًا جوهريًا وعلويًا والنفس عرضًا أقرب إلى الجسد. وبذلك فإن «أبا هريرة» لم يكتف باسترذال الجسد فحسب باعتبار أنه آفة مادية؛ بل استرذل النفس أيضًا، لأنها تمثّل الشهوات والنزعات التي تقوم على الجسد[6].

---

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 156.

(2) المرجع السابق، ص 167.

(3) المرجع نفسه، ص 179.

(4) المرجع نفسه، ص 181.

(5) المرجع نفسه، ص 182.

(6) حسن سعيد الكرمي، **الثنوية في التفكير**، المقالة الأولى، ص 72.

والحقيقة أن «أبا هريرة» يدفع بهذا التصور الذي يعطي الأولوية للروح على الجسد إلى الرهبنة ليثبت أن النفس جوهر ومدبر للجسد[1]:

«وقد ارتضت رياضتهم وتلوت الأدعية وصليت الصلوات، وأمسكت نفسي أَنْ تكابَر الله. فلما انتهيت فقدت نفسي. ففرحت وقلت: فَنِيَتْ في ربي. وقلت هو الله. ثم طلبتها فإذا هي حاضرة لم تغب، وإنما انقلب الشكل؛ وإذا روحي لغوٌ من الأناجيل وعقلي نسيج من الحروف وقلبي من الظلمات وربّي وهمٌ من ذلك وليد؛ وإذا على لساني لعنة ذي المَسْغَبة يُطْعَم الزقّوم»[2].

كأنه يترجم «بحس ساخر» رحلة الارتداد الصوفي من الشهود إلى البدن ويردّد قول ابن عربي:

«وتراه عندما يشهده راجعا للكون يبغي البدنا»[3]

ويصل إلى أن «طلب الغيبة» في الله صادر عن نزعة إنسانية لا واعية وأسطورية تظهر الإنسان المتكلم عن نفسه كأنه يتكلم عن المطلق[4]، فهي حالة إسقاط خيالي لمضمون روحي وإنساني على عالم مطلق وغيبي:

«إنه لا يتناسى الجسد إنسان إلّا أكلته الخيالات»[5].

ويوغل «أبو هريرة» في عرض سلوك أصحاب تلك النزعة بسخرية قاسية تنتقي الجوانب البهيمية والمدنسة من صورة الجسد:

«ونظرت إليهم على اختلاف مذاهبهم فرأيتهم يخدعون أنفسهم أولًا يعلمون ما يفعلون، أو يكونون أدخل الملائكة في الروح يطلبون محَلَّ الآلهة ويقولون: لقد تألّه المسيح من قبلنا، ـ وهم على ذلك لا يتخلصون من الحاجة تنزلهم إلى الغائط، ولا من الطعام يُحرِّك فكوكَهم كالإبل تجترّ، ولا من الشهوة يركب بعضهم بعضًا، فقلت: سحقًا لآلهة كالقردة أو كالحمير. وقلت سحقًا لرهبنة لا تكون إلّا تألهًا مستحيلًا أو غرورًا مؤلمًا»[6].

(1) حسن حنفي، **من العقيدة إلى الثورة، التاريخ العام (النبوة والمعاد)**، الجزء الرابع، ص 378.
(2) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 187 ـ 188.
(3) محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج 1، ص 274.
(4) Alexandre Kojève, **Introduction à la lecture de Hegel**, p.201.
(5) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 182.
(6) المرجع السابق، ص 188.

وحينما ينزل «أبو هريرة» و«ظلمة» الأرض تدخل ذاته من جديد في توتر شديد، ويعود يدور في حلقة أحوال تتساوى فيها الأضداد وتفقد مرجحًا يدفع إلى الميل نحو أحدها:

«كنت لا أكاد أهم بالشيء حتى يسقط همي. فكأن العزم ذَوْبُ شتات لا يجتمع لي، إلى أن أصبحت أهم بالشيء وعكسه والفعل والقعود عنه همًّا واحد»[1].

ولم يبق إلّا أن يطلب ذاته مطلقًا في «حديث الحكمة» ويعرض عن المحمول واللاحق العارض حتى ينتفي الكفر والإيمان والفساد والصلاح[2]، ويقبل على البحر ويصاحب «أبا رغال» وهو شخصية غريبة أثارت إعجاب «أبي هريرة» وصار يتأمله كما يتأمل المريد شيخه الصوفي:

«وإني لفوق البحر يومًا على جبل مشرف إذ جاء رجل كالناسك فجلس بقربي وهو مطرق ساكن كالبيت الحرام، فأقبلت عليه أتأمله فإذا هو في عظمة الفيل وعليه سمة الحكمة والجلال، وهو في ذلك كله لا يقول شيئًا»[3].

«ونزلنا إلى الماء فإذا الرجل يغوص فيسير في الماء غوْرًا فينساب على القعر كالثعبان ثم يطفو كالذكرى، وشَعرُ رأسه يسيل على وجهه. ثم يتوسد الماء ويضطجع على جنبه ويندفع يطوي الأمواج طيًّا فهو أمهر مَنْ عرفْتُ سبْحًا»[4].

تشكل نعوت وأفعال الصورتين وجملهما متداخلة بما في بعضها من مجاز سماتٍ في شخصية «أبي رغال» أدرك بواسطتها «أبو هريرة» أن تلك الشخصية نسيج إنساني متعال عن الزمن وغامض، يخفي في باطنه أسرارًا جليلة، فَتَعَلَّمَ على يديه السباحة في صورة مجازية تحررها من حدّها الفني والرياضي وتضفي عليها معانيَ رمزية كأنه يتعلم مبادئ التدرج الصوفي:

«السباحة أن تتوق إلى البحر ويتوق إليك. ثم لم يزل بي حتى علمت الماء كيف يكثر القوة والنفس ويوقع في الأعضاء رقصًا»[5].

وطابت له صحبة الرجل في ذلك شهورًا وهو لا يحدثه بشيء من أمره. وكانت تلك المدة من الصحبة الصامتة كافية لتثير لديه حوافز السؤال: «ما خبرك وما شأنك

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 201.
(2) المرجع نفسه، ص 202.
(3) المرجع نفسه، ص 203.
(4) المرجع نفسه، ص 203 ـ 204.
(5) المرجع نفسه، ص 204.

على هذا البحر؟»[1] ويفضي بهما الجواب إلى متاهات تعبيرية تصبّ في قالب حكاية رمزية قد تُحْدَسُ أو تُسْتَشْرَفُ بالبصيرة ولكنها تستعصي على الفهم والتحديد:

«أتحب القصص؟ قلت: نعم. قال: وتفهمها؟ قلت: لا أدري. قال: فهي قصة الحكمة. وأنا قاصُّها عليك»[2].

وبذلك تغدو «قصة الحكمة» تمثيلًا متعدد الرموز، يسري بعضها في بعض ضمن صورة علاقات معقدة، حيث يُتجاوز الإدراك العقلي والحسي إلى التأويل الحدسي للمعاني الباطنية وغير المحددة:

«جئت هذا البحر وهاته الجبال التي لاترى فيها إلّا صخورًا هاوية على صخور هاوية. وقلت: أكون أو لا أكون. وكانت قبل حياتي قبيحة شوهاء لأني لم أحذف زواياها ولم أهذب الناتئ فيها ولم أنزع متناقضها. فجرت حتى أفنيت الناس جميعًا في نفسي وخلوت بها. فخلقت لي سبيلًا فأنا عليها ولا قافلة ولا رفيق. فكأني قد أضعت ظلي واستحال عليّ. ألم ترَ أني لا ظلّ لي. قال أبو هريرة فقلت: لم أرَ والله. فقال: وقفت يومًا فإذا هو قد تمادى في طريقه كالراحلة تعصيك وتطرحك وتسير، أو كروح الميت. ثم جعل أبو رغال يضحك فيقهقه فأجد منه كالبرد. ثم سكت فقال: فلما ضاع ظلي جئت البحر وخلوت إلى الحكمة»[3].

تجسد الصورة الرمزية استهلال «أبي رغال» حكيَ المرحلة الأخيرة من قصته العجيبة حينما قرر اللجوء إلى البحر والجبال. وكانت كل مرحلة من تلك الحكاية تنتهي بـ«موته»، ينتقل بعدها «أبو رغال» من حال إلى آخر، وهو في كل الأحوال شخصية مبعوثة من قبرها:

«كانوا يسمونني أبا رغال. أما الآن فلا اسم لي. قلت: مررت على قبر بالطائف يقال هو قبر أبي ثقيف أو أبي رغال. قال: نعم. هو قبري وقد مرّ عليه رسول الله. وكانوا يقولون: أنت سيدنا وخليفة الأرض فينا. فقلت: إنهم جعلوني عليهم ملكًا مطلق الفعل. فاللهم أَوْحِ إليَّ من روحك. وبقيت في انتظار الوحي فلم ينزل. وتعلمت الحكمة»[4].

(1) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، ص 205.
(2) المرجع نفسه، ص 205.
(3) المرجع نفسه، ص 210.
(4) المرجع نفسه، ص 205.

إن ما تعرفناه من أخبار ومعلومات عن تلك الشخصية، يفضي إلى إدراك أنها رمز ذو سمات أسطورية في التراث العربي والإسلامي، يستلهمه المؤلف من دون أن يتقيد حرفيًّا بمضامينه. وقد وردت صور مختلفة تجسد سمات هذه الشخصية الأسطورية منها أنه:

ـ كان رجلًا عشارًا في الزمن الأول وجائرًا وقبره بين مكة والطائف يرجم إلى اليوم.

ـ كان عبدًا لصالح النبي بعثه مصدقًا إلى قوم فقراء لا يملكون إلَّا شاة يعاجون بلبنها صبيًّا يتيمًا فأذلهم وأخذ منهم الشاة، وقيل إنه نزلت به قارعة من السماء، وقيل قتله صاحب الشاة، ولما أخبر صالح بصنيعه لعنه، وقبره بين مكة والطائف يرجمه الناس[1].

وعلى الرغم من اشتراك الشخصية الأسطورية ووجهها الرمزي في بعض السمات؛ فإن «محمود المسعدي» يقطع كل صلة بينهما على غرار توظيفه لشخصية «أبي هريرة» الصحابي، فينحت من أصلها وجهًا رمزيًّا محوَّرًا حتى يتيح له إمكانية تجسيد صورة انتقال «أبي هريرة» إلى تجربة ذهنية وروحية جديدة وهو بصحبة «أبي رغال» ليتلقى أحوال «قصة الحكمة». وكان آخر تلك الأحوال المخاطرة الوجودية بالذات والخلوة في البحر والجبال.

ولتحقيق تلك المخاطرة الموحية بالسقوط لم يجد مهربًا من نزع التناقض القبيح من حياته، ذلك التناقض الذي استمده من حكمة الجنون والسكر بعد أن يئس من نزول الوحي:

«وتعلمت الحكمة. قلت: ومن علمكها؟ قال: امرأة رأيتها في يوم شديد ذي مطر وريح وقد خرجت إلى الهطل حتى امتلأت، فشعرها وثيابها كأنهار عدن. وكانت تضحك كالمصابة العقل. وما كانت إلَّا التي اهتدت إلى سبيل الحياة. وعلمنيها سكير يبكي في ليالي الشتاء. ويقول: هل من خلاص من الحياة؟ وكان لا يصحو ساعة إلَّا ذل كآدم يوم أهبط الأرض»[2].

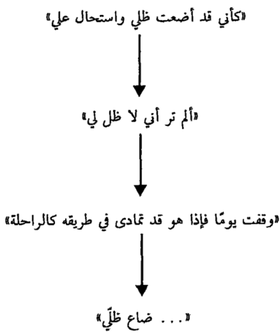
ولما تعلم حكمة الجنون جار في ضعاف الناس ومرضاهم ونسائهم حتى سجدوا له خائفين ظنًّا منه أنهم يستحقون الشدّة والبأس. وظل على هذا الحال حتى ذهب إيمانه بالناس فتاق إلى الوحدة المطلقة وأفنى الناس جميعًا في نفسه. ولكشف حال الوحدة وما ينطوي عليه من غموض توسل «أبو رغال» بجملة ذات دلالة رمزية

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 11، ص219.
(2) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، ص 205 ـ 206.

وصوفية: «فلما ضاع ظلي جئت البحر». والظل وجود إضافي متعلق بالنور رمز العقل[1] ومقتضاه، ومن ثم يكون ضياع الظل ضياعًا للعقل.

ولعل اضطراب التعبير وانحرافه من المجاز إلى الحقيقة المستهامة[2] يجسّد سمة ضياع العقل أو الجنون:




إن تداخل الاشتباه مع الاستيهام يوحي بالاضطراب الذهني. وتتأكد تلك السمة سياقيًا بإيغال «أبي رغال» في تسمية الأشياء بغير أسمائها وفصل الكلمة عن مدلولها من جهة لـ «تهيم على وجهها» في مدلولات متناقضة، وفي قطع علاقته وتحرره من القيود التي يلزم بها الإنسان العاقل نفْسَه من جهة ثانية، ما دام العقل يتضمن فكرة القيد، وفقدانه يعني الانفكاك والانطلاق بلا هدى أو تبصر:

- «وكانوا يقولون إنه لمجنون»[3]
- « فقلت نعم وأنا لا أجرؤ على الامتناع خشية جنونه»[4]
- «قلت ذلك مجاراة لجنونه»[5]

(1) أحمد النقشبندي الخالدي، **معجم الكلمات الصوفية**، تحقيق أديب نصر الدين، مؤسسة الانتشار العربي لبنان، ط 1، 1997، ص53.
(2) جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، **عالم المعرفة** 145، الكويت، 1990، ص228.
(3) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 206.
(4) المرجع السابق، ص 212.
(5) المرجع نفسه، ص213.

وبذلك يتسع «حديث الحكمة» لأحوال الجنون ليصبح جنونًا حكيمًا أو حكمة مجنونة(*)، بعد أن حذف «أبو رغال» زوايا حياته وهذب الناتئ منها ونزع متناقضاتها. ويخوض في موضوعات ميتافزيقية وفلسفية تتعلق بالوجود والخلق والإمكان والاستحالة والعلل.. ويتوسل لذلك بمشاهد استيهامية محسوسة وتعبير سديمي يستعصي على التأويل والفهم ولا يقبله الحس السليم والخبرة التداولية:

«فذهب بي إلى كهف في الجبل مظلم ضيق كساعة شؤم. ووقف بي على بابه وقال: لقد جعلت بقصري هذا جماعة من الخدم والجواري الحسان لا آكل منهم أحدًا. إنما إذا نفذت روحي عمدت إلى أحدهم فقتلته وتلطخت بدمه فأنا من خلق جديد. هذا طعام الروح. ألا تنظر إليهم في أغلالهم كالأُسُد؟ ثم تقدّمنا قليلًا فنظرت فإذا جرادات كثيرة مشدودة بخيوط حمراء. فقلت: إنها لبديعة الحسن. فجلس يمسح عليها ويقول: إن دماءهم منوطة بالفلكيات لا تقع للنفس الناطقة أو العقل الفعال إلّا من نور الهيولى. ولو جاز تعدد العلل وانتفت الفاعلة والمادية والصورية والغائية لكان تعلق النفس بالجسد من تعلق الجرب بالشاة الجربة. لكن الواجب بذاته والواجب بغيره لا يلتقيان إلّا ويتناطحان. وهما لا يكافئان الواجب الوجود لما بينهما من فرق في التجريد والإبداع والتدبير. وشرائط الامتناع كشرائط الإمكان بابها واسع كالبحر»(1).

ويعكس «أبو هريرة» حالة التلقي نفسها حين يدرك أن جنون «أبي رغال» الفكري قد أودى به إلى موتته الأخيرة، ومجاراة لجنونه يكثف «أبو هريرة» تعليقه على حديث حكمة «أبي رغال» في صورة مجازية توهم بأنها امتداد لجنون حديثه، بحيث ينطلق وصفه لمضمون الحكمة مما توقف عنده «أبو رغال» ويمده على سبيل التداعي: (البحر ـ السمك). ذلك أن تشبيه «أبي رغال» لسعة شرائط الامتناع بالبحر دعا «أبا هريرة» إيهامًا بالاستطراد إلى وصف تلك الحكمة بالأحلام وتشبيهها بالسمك، مجسدًا بعض سمات الجنون، مثل سريان المجرد في المحسوس واللامعقول والخلط والتفكك(2):

---

(*) يطّرد هذا المعنى في النص كلما ذكرت كلمة «حكمة»، مثلًا نقرأ في «حديث البعث الأخير»: «وقد أراك فكأنه أصابك طائف من الجن، فتنهد وقال: إن كنت إلّا في ساعة حكمة». ص 224.

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 212 ـ 213.

(2) جمعة سيد يوسف، **سيكولوجية اللغة والمرض العقلي**، ص 228.

«هي أحلامك كالسمك يصاد فيوكل الشص وتتقد مصابيح دجلة والفرات قلت ذلك مجاراة لجنونه وانطلقت أضحك وانطلق حتى استلقينا ثم قال: أنت مجنون»[1].

ولكن «أبا هريرة» لم يسلم من الحيرة مرة أخرى وهو يختبر حدود العقل والحكمة ويسألهما أن تعطياه الجواب الشافي عن سؤاله الجوهري المتعلق بالوجود ومعناه وظواهره الخفية. وخشية أن يصيبه الجنون انصرف مظلم العقل والقلب[2] طالبًا النهاية، لتظل المأساة تعصره حتى ليسير في الشوارع كالميت بين الأحياء يسأل المارين صفعة تقتله «فتحييه» وتبعثه إلى المطلق واللامعقول.

وقد خلص «أبو هريرة» إلى هذا المصير إيقانًا منه أن الإنسان الفرد كائن محدود بقدرته المقيدة بالمادة والعقل، وللانفكاك عن هذه القيود عزم على تخطي الموت الذي كان يؤلمه إلى الغيب المطلق، ذلك مآل «أبي هريرة» في خاتمة رحلته عند غروب الشمس حين يصعد مع صاحبه «أبي المدائن» إلى قمة جبل شاهق، وينفذ وصية «أبي رغال» و«يضرب عنق الزمان»[3]. ويحسّ في هذا الليل الغاشي أنه خرج من الظلمات إلى النور[4] وتشمله فرحة غير معهودة، بينما يسيطر الخوف والتردد على صاحبه ويفكر في العودة وهو يرى بقايا نور تائهة بالأفق «كأنها الخير في قلب الشيطان»[5]. وبعد ذلك يقع الحدث الخارق، إذ بهاتف يهتف شعرًا:

«أنا الحق يناديك
أنا الحب يناغيك
أنا الشوق طغى فيك...»[6].

ويدعوه إلى التعالي على الدهر والتسامي إلى سحره. فما كان على «أبي هريرة» إلّا أن يَحُثَّ فرسه وينطلق ملبيًا ويغيب في أوساع الكون، فيسمع «أبو المدائن» «صخورًا هاوية وصهيل ألم وصيحة كصيحة الفرح تملأ الوادي»[7]. هكذا كانت نهاية «أبي هريرة»

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص213.
(2) المرجع السابق، ص 214.
(3) المرجع نفسه، ص 222.
(4) المرجع نفسه، ص 225.
(5) المرجع نفسه، ص 225.
(6) المرجع نفسه، ص 229.
(7) المرجع نفسه، ص 232.

بشهادة «أبي المدائن» نهاية الرجل العادي الذي ظلّ مشدوهًا أمام المشهد المروع، ولم يجد له شبيهًا غير مشهد يماثله استيهامية، ولكنه يناقضه جوهريًا في الوقت نفسه: «كأنه مأدبة شياطين».

إن حياة «أبي هريرة» الروحية والذهنية عاصفة ومتقلبة. ذلك أن الشخصية تعيش في غضون سنوات جملة من الرغبات والخيبات وتتنازعها مشاعر متطرفة ومتوترة، من النزوة التي لا يستطيع كبح جماحها والصوفية الحارقة إلى الرضوخ المستكين والتحدي العالي. كل تلك المتناقضات التي تتعايش في شخصية «أبي هريرة» هي سمات الظمأ الروحي والقلق الفكري اللذين لم يتمّ مغالبتهما إلّا في موقف الفناء. ويسوغ سياقُ النص عقليًا وروحيًا الفناءَ بوصفه عملًا تحرريًا باعثه العودةَ الطوعية إلى الله. إن في اختيار الفناء تجسيدًا لطبيعة «أبي هريرة» المزدوجة، فهو الشخصية القوية التي لا تهادن العقبات ولا تقهر، والشخصية الضعيفة التي لا تجد مكانًا لها في الحياة ولا تملك قوة واقعية وعملية تتخطى بها الصعاب، ولذلك فالدأب الفكري والذهني الغزير في النص لم يوجه ضدّ الواقع الإنساني والاجتماعي الذي يقهر الفرد، وإنما ضدّ إمكانيات الشخصية العقلية والروحية البدنية المحدودة. ولما كان تخطي تلك الحدود بالموت تحررًا وتجسيدًا للإرادة الإنسانية في أعلى درجاتها، فإننا نلفي «أبا هريرة» في حديث «البعث الآخر» ساخرًا وفرحًا ومتظرفًا على غير عادته. ومن أبرز الصور المجسدة لهذه السمات في الشخصية صور «ظريفة» رواها «أبو هريرة» لصاحبه قاصدًا تسليته. وترسم تلك «الظريفة» موقفًا أوقع الراوي أصحابه فيه. وقد لاذ في تكوين حكيها بالطرافة والوصف الساخر والحيلة القائمة على لعبة الظاهر والباطن والاحتجاج[1] وإذا كانت النادرة تجسد من الجهة السياقية حالة الفرح والسرور المصاحبة لـ«أبي هريرة» وهو يستشرف لحظة الفناء، فإن استدعاء «محمود المسعدي» هذا الجنس الأدبي التراثي بسماته التكوينية تلك يُتَوَخّى منه غايتان:

- تقوية النزعة التراثية في النص.

- تحويل النادرة إلى سمة رمزية تقوم بوظيفة الانشطار التي يمثّل بواسطتها المؤلف لمسألة التلقي وخطورة حمل الأشياء والصور والرموز على المعاني الظاهرة مثل موقف أصحاب «أبي هريرة»، وهم من أهل الحكمة والأدب والدين، حيث أصرّوا على «إزاحة الستارة» ليتطلعوا إلى مصدر صوت الحسناء «العجيب» وما يرافقه من إيقاع لا قبل لهم به، لكنهم لم يجدوا سوى ببغاء يتقن تقليد الأصوات «وجارية عجوز تحسن الضرب

(1) محمد مشبال، بلاغة النادرة، ص 17 ـ 36.

وليس أنكر من صوتها»[1]. ولعل «محمود المسعدي» يقصد من هذا الانشطار الجمالي تذكير القارئ مرة أخرى بأن الدلالات تَكَشُّفٌ باطني لا يمكن الاقتراب منها إلّا بآليات التلقي الحدسية التي تذعن للقلب وتتوسل بالحال. ومما يقوي دعوى «القراءة الباطنية» أن دائرة مضمون النص الجوهري لا تتعدى خواطر الشخصية ونشاطها الذهني والروحي المترتب على تلك الخواطر.

## 2 ـ 2 ـ الصورة الميتافيزيقية والسند السياقي: تدافع الوظائف والغايات

لا يسع الناقد إلّا أن يكبر مهارة «محمود المسعدي» في استدعائه الحاذق صورًا فلسفية وصوفية وأسطورية لنسج نصه الروائي. ولكن توظيف مثل ذلك القدر من الصور في نص المحكي يعد مجازفة متحذلقة وملتبسة أوغلت النص في الانشطار النوعي بين الصور الذهنية المجردة ومحددات الجنس الروائي السياقية والجمالية. ذلك أن الصور الذهنية بما هي تَبَيُّن ذهني ولغوي لموضوعات فكرية وميتافزيقية تُشكل ضفافًا مبهمة تحدّ من سعة سيل الإمكانات الشاعرية المستمدة من السياقات الجمالية التي تشحذ خيال القارئ وتدعوه لتوقع مدلولات مجازية ومضمرة والاقتراب منها. ولولا التساند السياقي لما أمكنه إدراك ذلك، الأمر الذي يعني أن الصور القريبة قد تكون عميقة ومضمرة لأن قربها ناتج عن قوة صلتها بمحددات الجنس الروائي وسياقه النصي. فالأفكار قد تحمل معانيها مواقِفُ الشخصية وتجسدها مصائرهم الدرامية من دون أن تجد طريقها إلى التجريد والحكمة المتعالية. ولكن ذلك لا يتمّ إلّا حين تكفّ تلك الأفكار عن أن تكون مقولات عقلية محض وتنتسج في حيوية سياقات النص التكوينية، حتى تصبح مدركات سردية تعكسها أحداث ومواقف على ذات الشخصية[*]، وليست مدركات عقلية واصطلاحية وضعت لاختبار تصورات حول جوهر الإنسان والوجود والمطلق. وحتى إذا أراد المؤلف أن يجعل من مدركه في نص «حدث أبو هريرة قال...» مدلولًا مشهودًا يُسْتَغْنَى فيه بالحال عن اللفظ كما هو المدرك الصوفي، فإنه يظلّ في هذه الحدود

(1) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 228.

(*) مثل رواية «الإخوة كارامازوف» لدوستويفسكي. انظر:

ـ ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط 1، بغداد. الدار البيضاء 1986، ص 122.

ـ رينيه ويليك، أوستن وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الدار البيضاء، ط 3، 1985، ص 182.

القصوى مدركًا ذوقيًا، بما أنه محكي تقتضي مكوناته تشكيلًا لغويًا متجذرًا في سياق النص[1]، وليس مفهومًا اصطلاحيًا يتوسل بالنظر والعقل[2].

لكن اختيار «محمود المسعدي» يعدل عن ذلك إلى تسخير تلك المكونات سطوحًا حساسة لالتقاط كل الظواهر المجردة والمقولات الميتافزيقية وتجسيدها. فصورة الشخصية مثلًا أضحت أداة لحمل أفكار مجردة ومشاكل وجودية معقدة بدل أن تكون موضوع تصوير فني[3] وغاية جمالية مقصودة تسهم بانغراسها في سياق المتن في إقناع القارئ بصدق العالم التخييلي[4] والحقيقة أن حرص المؤلف على تجسيد صور الحديث والخبر اللغوية[*] لم يفسح المجال، مع ذلك، أمام اللغة الروائية للتخفيف من غلواء الإطلاق والاندغام في صورة الشخصية المتكلمة[5] بحيث تتكلم شخصيات بسيطة لغة تتمحض فيها المدركات العقلية وتوغل في الإبهام والحذلقة والتكلف:

«ثم تكلمت ريحانة فقالت: يثقل الكون إذا همَّ أن يكون. وتكلم آخر فقال: ولو لم يكن قبيل خلقه ثقيلًا مرهفًا لما خلق. فقال أبو هريرة: لقد كان حينئذ كالألحان قبل الضرب وليس أبدع من الأوتار تجس»[6].

على هذا النحو تصير صورة الأفكار منفصلة عن صورة الإنسان حاملها وتستقل بالدلالة الفلسفية عن السند السياقي والجمالي إلى درجة تعاند وظيفتهما وتدافع غاياتهما.

إن مقاربتنا لمحكي «حدث أبو هريرة قال..» أثبتت أن المكونين التراثي والذهني بخلفيتهما الصوفية والميتافيزيقية قد أوغلا النص في مآزق انشطارات نوعية حادة. ونوجز ذلك في النتائج الآتية:

---

(1) محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية**، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، ط 3، 1985، ص 128.

(2) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة ـ2ـ القول الفلسفي، **كتاب المفهوم والتأثيل**، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1999، ص 124.

(3) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ص 120.

(4) محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، ص 27.

(*) علمًا أن أحد كتاب المقامة وهو «السيوطي» حاول أن ينسج صورة المتكلم انطلاقًا من صورته الاجتماعية والعلمية، إذ عهد إلى تجربة لغوية ووزع عشرين مقامة في موضوع واحد على عشرين شخصية متكلمة لينحت لكل شخصية لغتها الخاصة والمستوحاة من اختصاصها العلمي.
انظر: جلال الدين السيوطي، **رشف الزلال من السحر الحلال**، الانتشار العربي بيروت، 1997.

(5) M. Bakhtin, **Esthetique et théorie du roman**. p226.

(6) محمود المسعدي، **حدث أبو هريرة قال...**، ص 77.

1. تصدي النص لاختراق حدود حرية تحويل المكون الديني والتراثي وسلخه عن مضامينه، على الرغم من أن ما ينطوي عليه هذا المكون من قيم متعالية وتداولية تجعل تلقيه مشروطًا بصورتها تلك، كأن المكون الديني أوسع من أن يُحدّ بمضامين مخصوصة وسمات متداولة، وبذلك تصبح محدداته أعراضًا تعتريه وتقتضي من المبدع أن يجرده من تلك المحددات وينفذ من ورائها إلى مطلق المعاني والصور.

2. استدعاء سجلات السرد التراثي لتجسيد مضامين وصور تتصل بمفهوم الإنسان في علاقته بقضايا وجودية وفكرية حديثة، بحيث تكشف رحلة «أبي هريرة» عن مجاهدة ذهنية ملتبسة وصوفية معكوسة، وتجسد حركة تنامي الإرادة وانتكاسها عبر دوائر ذهنية تكوينية متباينة توضع فيها شخصية «أبي هريرة». وقد تبين أن ما يشرط هذا المحكي الذهني والصوفي المنشطر بين التقديس والتدنيس من حالات نفسية وإنسانية كان مبعثه القلق والحيرة بسبب الهوة التي تفصل إرادة الشخصية عن حدود قدرتها.

3. الاستعاضة عن الحدث والموقف الدراميين بلوحات الرقص والموسيقى وطفرات اللامعقول واستيهامات ذهنية. وقد استخلصنا أن تلك الإمكانات الأسلوبية اقتضاءات مسوغة لصور مفعمة بالمواقف الانفعالية والنزوية، نظرًا إلى ما تحظى به من قدرة على خفر الموقف الجسدي أو الروحي، ولكن تبقى هذه الإمكانات لا تتمتع بالقيمة الدرامية والجمالية التي يملكها موقف إنساني فيه قدر بيّن من التكوين الروائي.

4. وبذلك استدرجت تلك الاقتضاءاتُ الأسلوبية والمجازية فعاليةَ القراءة نحو سمات تكوينية منشطرة ومشتبهة، من قبيل:

أـ إثارة صورة مفارقة لشخصية «أبي هريرة» تقطع عن القارئ الصور المضمونية التي زوّده بها المجال التداولي والتراثي، وذلك على الرغم من خضوع النص لمقتضيات الكتابة الإسنادية.

ب ـ إمعان إدراك الصور في الاستيهام واللاتحدد.

ج ـ اطراد الالتفات من الجسدي والنزوي إلى الروحي والديني بصورة مضمرة تستعصي على التقدير.

د ـ استدعاء القارئ إلى فعالية ذهنية متضاربة تقف عند حدود التمثّل الحسي أحيانًا، وتصل إلى مستوى الحدس والتقلبات الباطنية أحيانًا أخرى، بينما يهيمن عليها المدرك الذهني والفلسفي المحض.

5. لم يكن يعني الراوي تكوين موقف ذاتي استيحاء من تجربة إنسانية محددة، بقدر ما كان يهمه أن يؤكد رؤيا ذاتية متوترة تنهل من فلسفات حديثة النظر إلى الموت

والحياة والجماعة والفرد والدين. ولم يجد «أبو هريرة» وسيلة لاختبار غايته الوجودية دفعًا للقلق من الموت سوى استناده إلى ما يتيحه الخاطر من سمات تخييلية ومجازية لامعقولة، وذلك قصد إنجاز الطفرة الشاعرية التي تتحول على إثرها الذات من وجهها المفرد والواقعي إلى وجوه ماهوية وميتافيزيقية مطلقة، حتى يصل به الأمر إلى الاستغراق الكلي والغيبة المطلقة في تلك الأدوار المستهامة. وإن توخي تحقيق مثل تلك الطفرات المطردة من صورة خارقة إلى أخرى بصورة لا معقولة يتيحه مكون الخاطر أكثر مما لو تمّ الاعتماد على تحبيك سردي وسياقي محكم يعكس تفاعلًا منسجمًا بين مجموع الفعاليات التي يضطلع بها القارئ.

6. وبما أن الخاطر يستند في جوهره إلى التداعي اللامعقول والمحكيات الاستيهامية، فإن «محمود المسعدي» يجتني لتكوينها الأسلوبي والنصي إمكانات شاعرية مثل الرحلة والرموز الدينية والأسطورية والجنون... ويرى أن المحكي التراثي يكفل تلك الإمكانات بما له من قدرة على إمداد النص بما يقتضيه من وسائل أسلوبية متميزة، وأن القراءة الباطنية كفيلة بتأويل ما تجسده الصور من مدلولات مضمرة وغير محددة.

7. إن حياة «أبي هريرة» الروحية والدينية عاصفة ومتقلبة تتنازعها جملة من الرغبات والخيبات وتحكمها مشاعر متطرفة، من النزوة التي لا يقدر على كبح جماحها والصوفية المتشككة إلى الرضوخ المستكين والتحدي العاتي. وقد أجبرت تلك السمات المنشطرة والمتناقضة الشخصيةَ على معاناة الظمأ الروحي والقلق الفكري. ولما لم يجد سبيلًا إلى دفع تلك المعاناة بالطفرات الاستيهامية لجأ إلى موقف الفناء الذي يجسّد سمة الازدواج في ذاته. فهو الشخصية القوية التي لا تقهر والشخصية الضعيفة التي لا تملك قوة واقعية تتخطى بها الصعاب.

8. لكن التدافع الفكري والذهني الغزير في النص لم يوجّه ضدّ واقع المجتمع الإنساني، وإنما ضدّ قدرات الشخصية العقلية والروحية والبدنية المحدودة. لذلك حوصرت صور النص وسماته فيما نتج عن خواطر الشخصية من دأب ذهني وروحي. وقد كان هذا الدأب في مجمله متحذلقًا ومبهمًا، ضيقَ من سعة سبل الإمكانات الشاعرية المتاحة بسياقات الجنس الروائي الجمالية من جهة، وأوغل النص في الانشطار النوعي بين صوره المجردة المتوسلة بالنظر العقلي وتلك السياقات الجمالية من جهة ثانية.

9. هكذا نخلص إلى أن جذوة القصد الجمالي والثقافي المعلن في مقدّمة النص قد خبت. وعلى الرغم من التهويل النقدي الذي رافق هذا الضرب من الكتابة السردية، فإنه يظل محاطًا بمآزق عدة ما لم تسنده غايات جمالية وتداولية محددة وقادرة على استنهاض القدرة الإبداعية انطلاقًا من التراث.

## الفصل الثاني

# شاعرية تمركز المطلق في الذات

### الزمن الآخر، إدوار الخراط

نواجه من خلال رواية «الزمن الآخر»[1] للكاتب المصري «إدوار الخراط» تحديًا نقديًّا جديدًا. فالبحث في سمات المحكي الشاعري وضوابطه لم يردّ هذه المرة من نص روائي ذي طاقة نزوية مهيمنة وموجهة للصوغ الشكلي والدلالي للموضوعات كما رأينا في الفصل السابق، بل من خلال نص يُعدّ مكملًا للتجربة الفريدة التي ابتدأها «إدوار الخراط» في الرواية الأولى: «رامة والتنين»[2]، والتي أشكل نزوعها الفني الجديد على النقاد وأثار غموض ما تذعن إليه من مكونات جمالية وتجربة إنسانية تدافعًا نقديًّا واضحًا.

من خلال هذا المنطلق اعتبر إبداع «إدوار الخراط» الروائي والقصصي أكثر الأعمال خضوعًا لمقاصد التقويم التفاضلي، فوسمت بالحساسية الجديدة التي ارتبطت بتغير إدراك الكتاب للعالم الخارجي المحيط بهم، بعدما تغيرت ظروف الحياة وكثير من جوانب الوجود[3] في العقد السادس من القرن الماضي بمصر والعالم العربي. وقد استدعى هذا التغير قلقًا حادًّا في وعي الكتاب وإعادةَ النظر في جميع القيم والأفكار المعروفة والصيغ الجاهزة.

ولا يُقصَر الروائي «إدوار الخراط» على ما أنتجه من إبداع روائي وقصصي ألهم كثيرًا من الكتاب العرب الجدد، بل يُسهم بقراءاته النقدية والتأملية في مجالين متباينين: مجال النقد الأدبي المتابع لتطوّر الإبداع السردي بمصر، ومجال التصور النظري محاولة لتأويل تجربته الإبداعية. ومما لا شكّ فيه أن المجالين معًا، بما يفترض أن يكون بينهما

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ط2, دار الآداب، بيروت 1991.
(2) إدوار الخراط، **رامة والتنين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.
(3) صبري حافظ، «جمالية الحساسية والتغير الثقافي»، **مجلة فصول**، عدد 4. 1986.

وبين إبداعه من تناسب وتعلق، يُسهمان في إضاءة جوانب جمالية في نصه «الزمن الآخر». وبناء على ذلك صار من اللازم إجرائيًّا الاقتراب من اشتغاله النقدي والنظري. وإذا كان البحث في تأملات «إدوار الخراط» لتجربته الروائية يقتضي تقليبها على أحد نصوصه أو بعضها لاستخلاص المعايير الجمالية والسمات الإنسانية، فإننا سنكتفي الآن بالوقوف على مقومات قراءته النقدية ومعاييرها ونرجئ الاستضاءة بتأملاته إلى حين دراسة رواية «الزمن الآخر».

ينطلق «إدوار الخراط» من نماذج روائية مصرية كثيرة محاولًا استكشاف سمات تطوّرها ووضع معايير تصنيفها[1] فيشير إلى أن «الأدب في مصر الآن» مرادف لإبداع «الحساسية الجديدة» التي تقابل «الحساسية القديمة» السائدة في العقد الخامس[2]. لكن «الخراط» يستدرك بقوله إن ظاهرة الحساسية الجديدة التي ترسخت في العقد السادس لها أصول و«بذور مخصبة كانت قد ألقيت أو تفجرت منذ الأربعينيات»[3]. ولعل «الخراط»[*] نفسه كان من علاماتها الأولى في ذلك العقد.

غير أن نمو التيار الواقعي منع، في نظره، تثبيت هذه الأصول وبروز التجارب الطليعية في الكتابة الروائية والقصصية إلى غاية العقد السادس. ويعتبر «الخراط» الحساسية التقليدية السياق الجمالي والثقافي لتيار الواقعية الذي ينتمي إليه مشاهير الكتّاب المصريين[**]. ويرى هذه الحساسية «تتوسل بالسرد المطرد والاختيار الموزون، والحبكة التي تتعقد بالتدرج ثم تنحل، حسب الأصول، وتوظيف العناصر (من محاكاة، ووصف، وحوار، تأمل، إلى آخره) بحساب، واختبار النظرة العارفة والماكرة معًا»[4].

لكن بعد العقد السادس، أصبحت الكتابة السردية، في رأي «الخراط» «اختراقًا لا تقليدًا واستشكالًا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديمًا للأجوبة ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان»[5]. ونزعت الحساسية الجديدة إلى «كسر الترتيب السردي

---

(1) إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة**، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، ط1. 1993.

(2) إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة**، ص7 ـ 8.

(3) المرجع السابق، ص 7.

(*) شرع إدوار الخراط في كتابة رواية «الحيطان الأربعة» في العقد الرابع، ولكنه نشرها لأول مرة في سنة 1958. وكذا شأن: فتحي غانم وبدر الديب، وعباس صالح الذين بدأوا الكتابة في وقت مبكر.

(**) نجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي ويوسف إدريس.

(4) إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة**، ص 9.

(5) المرجع نفسه، ص 11.

الاطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معًا، وتهديد بنية اللغة المكرسة ورميها ـ نهائيًا ـ خارج متاحف القواميس وتوسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة ـ إن لم يكن مداهمة ـ الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام ما تحت الوعي، واستخدام صيغة «الأنا» لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولًا إلى تلك المنطقة الغامضة المشتركة»(1).

ويرى «الخراط» هذه المرحلة من حياة الرواية المصرية قد أدركت مستوى من النضج يسمح بإمكانية تصنيفها. لذلك يحصرها في خمسة تيارات رئيسة. هي:

1 ـ تيار التشيئ: أو التبعيد أو التحييد الذي يعده «الخراط» تيار الرفض المكتوم لعالم القهر والإحباط، خلافًا لتيارات التشيئ الغربية التي تنفي المعنى عن العالم. ويمثّل هذا التيار «بهاء طاهر» و«إبراهيم أصلان» و«محمود الورداني» و«إلياس الخوري» وآخرون.

2 ـ التيار الداخلي أو العضوي: وهو نقيض الأول، تتسم لغته بالاستبطان والحسية الفوارة والحلم. ويمثّل هذا التيار «محمد إبراهيم مبروك» و«الخراط» وآخرون.

3 ـ تيار استيحاء التراث العربي: ويمثّله «يحيى طاهر عبد الله » و«جمال الغيطاني» و«نبيل نعوم جو رجي» و«محمد مستجاب».

4 ـ التيار الواقعي السحري: «حيث تسقط الحدود بين «ظاهرية» الواقع المحسوس وبين شطحات الخيال والاستيهام». ويمثّله «الخراط» و«بدر الديب» و«إبراهيم عبد المجيد» و«سعيد كفراوي».

5 ـ التيار الواقعي الجديد: وضمنه يدرج «الخراط» أعمالًا روائية لم يذكرها ضمن ممثلي التيارات السابقة ولكنها تنتمي إلى الحساسية الجديدة. وهي أعمال «علاء الديب» و«خيري شلبي» و«محمد المنسي قنديل» و«سلوى بكر» و«صنع الله إبراهيم» و«محمد المخزنجي» وآخرين(2).

وإذا كان «الخراط» يدرك أن هذا التصنيف ليس إلّا تأملًا، لأن الكاتب الواحد قد

(1) إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة**، ص 11.

(2) المرجع نفسه، ص 17. 18. 19.

يصنف عمله في أكثر من تيار[1]، فإنه يرى الحساسية الجديدة، بتياراتها الخمسة، قد تتقاطع مع الحداثة وتظل مستمرة في الزمن وراسخة فيه. ويبدو أن ما لاحظه «الخراط» من تحول كثير من نماذج الحساسية الجديدة إلى «نوع من الصياغات القالبية المأثورة»، لم يمنعه عن تأكيد ما بين الحداثة وتلك الحساسية من روابط.

ولعل ما يمكن ملاحظته من قلق وتردد في تصور «الخراط» لمدلولي «الحداثة» و«الحساسية الجديدة» ناتج عن انطباعية وتجريد واضحين في معايير قراءته. وإن هذه الملاحظة لا تُبعد مفهوماته والأدوات الإجرائية لأطروحته عن الوقوع في مزالق واضحة. ثم إن معترك التجديد الذي خاضه هؤلاء الأدباء لسنوات حتى استقر كل منهم على مجموعة من الأساليب والتقنيات، لا يعني وصولهم إلى مستوى من النضج والاستواء يجعل نصوصهم واضحة المعالم ومتجذرة وقادرة على استمالة المتلقي. فالناقد يلمس في كثير من نماذج «الحساسية الجديدة» قدرًا من الفوضى الشكلية وأشكال من اللعب الغوي لا تثمر وتكاد تند عن التحديد، ومن ثم يصبح رصد سمات التشكيل الفني لنصوص «الحساسية الجديدة» وتصنيفها ضربًا من المغامرة غير مضمونة النتائج[*].

وإذا كانت اللعبة النصية واللغوية تحقق قدرًا من التميز الجمالي، فليس بإمكانها أن تحسم، وحدها، في توجيه تطوّر الرواية وتصنيفها، لأنها عوامل تصدر، في الغالب، عن دوافع إيديولوجية مفرطة، وعن منطلقات نظرية وجمالية ترسم للرواية حدودًا ووظائف تقلص فعاليتها تجاه الواقع المتّسم بالتحول والتعقد والدينامية.

وتثير دعوى الحساسية الجديدة عند «الخراط» نقاشًا من زاوية أخرى. ذلك أن الجدة في الحساسية الإبداعية من خاصيات كل إنتاج فني حقيقي أيًا كان الزمن الذي أنتج فيه. وإن مدلول «الحساسية الجديدة» كما يتصوره «الخراط»، لم ينطبق على كل إنتاج روائي في العقد السادس. كما أن التغيرات العميقة لظروف الحياة وما استدعته من اضطراب إيديولوجي وتهوش حاد في الوعي، لم ينعكس بصورة آلية وأحادية على الصيغ السردية في روايات هذه المرحلة.

فإذا كان «صنع الله إبراهيم» مثلًا، قد استدعى أساليب «الحساسية الجديدة» من تشييء وتغييب الحبكة وتقطيع زمني لتصوير الأزمة الروحية والفكرية للشخصية المجهولة

(1) إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة**، ص 20.

(*) الملاحظة نفسها يسجلها محمد مشبال بصدد التصوير في الحداثة الشعرية:
- **مقولات بلاغية في تحليل الشعر**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط ط1، 1993، ص133.

الاسم في رواية «تلك الرائحة»[1] «1966» فإن «نجيب محفوظ» في رواية «السمان والخريف»[2] «1962» يسعى إلى تصوير رحلة بحث «عيسى الدباغ» عن الفكرة التي يمكن أن يكرس لخدمتها عمره من خلال بناء درامي متوتر يستلهم من حقل الواقعية الرحب الامتدادَ الخطي والتحبيك السردي. فالتباين في استدعاء أساليب التصوير وتقنياته ناتج عن الاختلاف في التجربة النفسية الإنسانية وطريقة الصوغ الفني في تمثيلها. ومؤكد أن التباين في الخبرة الإنسانية والاستدعاء الفني لا يدعو القراءة النقدية إلى الإمعان في التقويم التفاضلي، بل الإسهام في الكشف عن المكونات الجمالية، والبحث فيما يتفتح عن تلك المكونات من كنه إنساني في مواقف قادرة على إكساب العمل الروائي شاعريته.

ولم يلبث «الخراط»، فيما بعد، أن استدرك على مفهوم «الحساسية الجديدة» بما أسماه «الكتابة عبر النوعية» أو «القصة القصيدة»[3]. ويعرفها بأنها «الكتابة التي تقع على التخوم وبين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات وتسقط الحدود بينها وتتخطاها، وتحدث لنفسها جدة تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي ويتحدى عمقها الآن»[4].

وإذا كان «الخراط» يستخلص هذا المفهوم من قراءاته لبعض كتابات «بدر الديب» و«يحيى الطاهر عبد الله» و«محمد المخزنجي» و«ناصر الحلوي» و«نبيل نعوم»، فإنه يعتبره متجاوزًا لمفهوم «الحساسية الجديدة» بناء على أن الكتابة «عبر النوعية» تقوم على محددين:

ـ الأول: أنها كتابة تقع على حدود الأجناس الأدبية، مما يوحي بأنها ملتقى أجناس مختلفة من دون أن تلغي خصوصية كل منها.

ـ الثاني: أن التداخل والتفاعل بين الأجناس الأدبية والفنية المختلفة لم يخضعا لأطروحة «العمل المفتوح» فقط. فلو كان الأمر كذلك لاستدعى مفهوم «الكتابة عبر النوعية» نقاشًا محدودًا في تأويل طبيعة التداخل ومحدداته وسماته. ولكن «الخراط» يصل إلى أن ذلك النوع من الكتابة استَحدث بسقوط الحدود بين الأجناس الأدبية وتداخلها جنسًا أدبيًا متميّزًا، يصطلح عليه اسم «القصة القصيدة»[5]. وبذلك أصبحت

---

(1) صنع الله إبراهيم، **تلك الرائحة وقصص أخرى**، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، 1986.

(2) نجيب محفوظ، **السمان والخريف**، مكتبة مصر، 1962.

(3) إدوار الخراط، **الكتابة عبر النوعية**: مقالات في ظاهرة القصة ـ القصيدة، القاهرة، دار الشرقيات، 1994، ص 21.

(4) المرجع السابق، ص28.

(5) المرجع نفسه، ص 13.

«رامة والتنين» وأعمال أخرى لـ«بدر الديب» و«ناصر الحلواني» «روايات قصائدَ» من دون أدنى تحفظ[1] نظرًا إلى ما تتسم به من إيجاز وتكثيف وضيق المساحة الزمنية وموسيقية الجملة والتركيب[2] والعمق الجواني والصوفي الذي تقترن دلالته بالنشوة والعشق وطلب المطلق في سياق النزوة الحسية.

ولعلنا نتبين هذه السمات كلها في روايات متعددة من دون أن تجعل تلك السمات منها شيئًا آخر غير كونها روايات. ونجد مثيل ذلك التداخل والتفاعل بين الأجناس الأدبية في بعض الفنون من دون أن يستحدثا بالضرورة جنسًا فنيًّا جديدًا. فالفيلم السينمائي الذي تتداخل فيه أجناس أدبية وفنية، لا يخرج عن كونه فيلمًا سينمائيًّا. والفن التشكيلي الذي قد تنسج لوحاتُه الرسمَ بالحفر والنحت والتجسيم والإضاءة الخارجية، ومع ذلك تظل اللوحة لوحة من الفن التشكيلي.

وإذا كان «الخراط» يمثّل فكرًا إبداعيًّا ونقديًّا متميّزًا، ويمتح من خبرة حية بالغة الرهافة والعمق المعرفي والوجداني، فإنه من جهة أخرى يسعى إلى تقويم التجارب الروائية والقصصية من منظور اتجاهه الفني الذي يقصر شاعرية المحكي السردي على إبداع «الحساسية الجديدة». كما أنه يستخلص من إبداعه المفتوح على الأجناس الأدبية سمات جمالية ودلالية محددة، ليجعلها جنسًا أدبيًّا جديدًا ومتميّزًا عن أجناس أدبية أخرى يسمها بالتقليدية والعقم.

يدفعنا هذا الاستنتاج إلى التسليم بالوضع الاستشكالي المضطرب لقراءة «الخراط» نماذجَ روائية يصنفها إلى جانب رواياته، ضمن اتجاه «الحساسية الجديدة» و«جنس الكتابة عبر النوعية». ومهما يكن اجتهاد «الخراط» النظري فإن روايته «الزمن الآخر» تجسد انجازًا أدبيًّا لذلك النظر، وتنسج فيه تلك الانشطارية النوعية خيوطَ الصورة الكلية من سياق التأمل. ولعل في هذا الاختيار الأسلوبي تطويرًا لسمات الرواية العربية، له بمعاييره وخبراته الجمالية ويستدعي منا القراءة والتقويم.

## 1 ـ طاقة التأمل: الانشطار النوعي لشاعرية الرؤيا

تتكون رواية «الزمن الآخر» من أربعة عشر بابًا، متحللة من امتداد الحكي الخطي. ذلك أن كل باب يكرر سابقه على صعيد الحدث والحكاية وينميه أفقيًّا بكشف جانب من جوانب الحكاية الأساس. ولا تشكل تلك الخيوط الجانبية وحدات في سياق امتداد

(1) إدوار الخراط، **الكتابة عن النوعية: مقالات في ظاهرة القصة**، ص21.
(2) المرجع نفسه، ص 10.

الحكاية، بل تسير الحركة بينها بشكل متواز أو متناوب، وتظل الفكرة الواحدة في حركة اتساع وتداخل مع أفكار أخرى.

وتبدأ الرواية بـ«ميخائيل» وقد استعاد «رامة» بعد فقد دام أكثر من ثمان سنوات، وتنتهي كما بدأت دون أن نتقدّم في الحدث، فنظل مع الشخصيتين وهما يتذكران ويتناجيان ويتضاجعان ويبتعدان ويتقاربان، كأن ثمة قانونًا جبريًا لا خيار لهما فيه. ثم يتحاوران في الوطن والهوية والقيم والفقر. وتتغير حولهما أشياء كثيرة، لكنهما يظلان كما هما من غير أدنى تطوّر ملحوظ.

ويتكرر كل باب، من حيث طبيعة تفصيلاته ورموزه، في الأبواب الأخرى، يخرج منها وفي الوقت نفسه يصب فيها حتى يصبح العمل كله مجموعة ضخمة من العلاقات المتوازية والمتشابكة في الآن نفسه، تتنامى بكثافتها الكلية لتمنح القارئ صورة الحالة النهائية. بيد أن تلك الصورة وإن استعصت على التمثّل والإدراك، فإنها تصبح موضوع القراءة، ويتحول الإحساس بالإدراك إلى الإحساس بالعمق المتنامي على شكل هرمي تتسع دوائره حتى تصل إلى السؤال الكلي ومركز المحنة اللذين يؤرقان فكر «ميخائيل» ويقلقان وجدانه.

إن كل باب يشبه وحدة تتكرر عناصرها في دورات متشابهة وتتحرك وتتراكم مقدّمة باستمرار إضاءات داخلية ومتنامية نحو حالة نهائية، تبقى، مع ذلك، مبهمة وغير محددة. ذلك لأن اختفاء الراوي جعل الحدث جزءًا من وعي كلي أوسع من أن تقدّمه شخصية محددة وذات منظور جزئي.

ومن أهم ما يلاحظ في بناء الرواية النصي تباين الأبواب السبعة الأولى في الصوغ الفني وخط الرؤيا عن الأبواب السبعة التالية. فإذا تتبعنا تركيب الأبواب السبعة الأولى وجدنا كلًّا منها يصور بساطة «ميخائيل» في معرفته «رامة» وأقرب الأشياء إليه، ويرصد حركته الدائبة في المراوحة المتكررة بين موقع الآثار وبيت «رامة» أو بين «مينا هوس» والموقع نفسه. وتبدو «رامة» متوهجة بحسيتها وواقعيتها، بسيطة ونزوية في علاقتها بـ«ميخائيل». كما تستدعي الأبواب السبعة الأولى الواقع السياسي والاجتماعي إلى سياق المحكي «الاغتراب الثقافي ـ الهوية والأقلية ـ زمن السادات ـ مجزرة صبرا وشاتيلا ـ موت جمال عبد الناصر ـ دور المثقف المصري ـ انكسار واقع المثقفين الانتهازيين» وتتكرر معطيات هذا الواقع في كل باب جديد مع تفاوت في صيغة تنظيمها وتباين في حجم تفصيلاتها.

وبداية من الباب الثامن، وبامتداد الأبواب التالية، يسود صوت «ميخائيل» ويصبح

شوقه إلى «رامة» وحلمه بالتواصل وإخفاقُه فيهما معًا ظلالَ الأحداث كلها. كما تغدو رؤيته تأملًا أكثر نضجًا وتعقدًا، وانفعالاته أشد قلقًا وغموضًا، كأنما في توالي الأبواب تفتح وتعقد لما قيل من قبل، حتى يكتمل المحكي في صورة تجسد موقفًا غامضًا وسعيًا غريبًا، يتساوى فيهما النقيضان: الإصرار على النجاة والرغبة في الغرق:

«أمدّ يدي نحو الجدع وأنا واقف ثابت القدمين، في الماء الثقيل، أريد أن أمسكه أن أتعلق به، لا يكف نزوعي ولا لهفتي ويداي لا تصلان إليه.

وكان الموج من حولي، بالتدريج، يرتفع ثابتًا وهادئًا يصعد إلي. دون قلق كأنني أريده»[1].

منذ البداية، يضعنا ما قدّمناه من ملاحظات تمهيدية، في صلب مسألة القراءة الراجحة. ومن خلال هذه المسألة تبدو محاولة «ميخائيل» قهر وحدته ووحشته ورغبته الملحة في التواصل مع «رامة» وآخرين ضربًا من المستحيل. فالرواية تطرح موضوع الحب على طرفي نقيض: خلاص واستحالة في الوقت نفسه. وما دام هذا النوع من التواصل شرط المعرفة والإدراك عند «ميخائيل»، فإن معرفة الذات والحياة والعالم توشك أن تكون أملًا في المطلق. كما أن لعشق «ميخائيل» «رامةَ» نزوعًا إلى المطلق والخالد من خلال العابر والعارض:

«بهجات الجسم الصغيرة، النشوات الطائرة العابرة، هي التي تصنع بهجة الخلود الذي لا يزول»[2].

وقد تحققت في النص بعض لحظات تكاد توحي باختفاء الزمن، كما لو أن علاقة النسبي والمطلق لم تعد قائمة وإنما تتجاوزها الرواية إلى درجة من التوهج الذاتي الذي يتّسم بالصوفية ويوشك أن يصل إلى استحالة الإبلاغ والتعبير، كما سنرى فيما بعد. وتظل العبارة المجازية والأسطورية والفن المصري القديم سمات الصلة الشاعرية بين نزوع «ميخائيل» المتناقض والمستحيل، وبين نص المحكي. فمن خلال تلك الصلة تتألم الشخصية الروائية وتحلم وتتعذب، وفي نسيجها تتكون الأشياء والمناظر والأمكنة، وتصبح كل لحظة يعيشها «ميخائيل» أزلية وبؤرية، تُكون صلب الرواية ونواتها، ولكن يسبقها ويعقبها باستمرار وعي قلق ومعذب بوجود التناقض في سياق مجادلته المستحيل، وتصير علاقة «ميخائيل» بـ«رامة» الحياة نفسها بكل تنوعها واتساعها وقضاياها وقيودها،

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص 467.

(2) المرجع السابق، ص443.

ويظل «ميخائيل» يقلبها في أوجه عدة، هي أوجه عالمه المتبدل الصور، إلى درجة قد تكون «رامة» بداخله، وحبها هو موضوع النص الكلي، وفي الوقت نفسه يمكن أن تكون غير موجودة أصلًا في واقعه. وقد يصبح لقاؤه الجسدي بها هو كل بغيته في لحظة، وقد لا يعني ذلك شيئًا في لحظة أخرى:

«لم أعرف الحرية الكاملة معها، والانطلاق الكامل، إلَّا عندما رضت نفسي على أنني قد فقدتها بالفعل، فقدانًا كاملًا. ومن كثافة اليأس، حين أوقن أنه ما من ألم يمكن أن يكون أكبر وأوجع، عندما لا يعود شيء يمكن أن يكون أفدح خسارة، عندما لا يصبح لشيء ـ أي شيء ـ أدنى معنى أو وزن، عندما كنت أعرف أنها لا يمكن أن تكون حبيبتي، أنها لا تحبني أبدًا، وأنني أيضًا على أي حال لا أحبها ولا شيء. فماذا إذن؟ عندما ينتهي كل شيء، عندئذ أجد فجأة أن مسوح الكبت والتزمت والتحوط ومفازع المنبت، كلها، تنحسر، وتنكسر كل الحوافز في انصباب عارم للحب والشبق، ونتساقط بصمت على المتعة، على جسدينا ممتزجين معًا في تجاذب لا يرد، وينحبس حنان جسدي، كالدموع، ويرتفع كالسيل ويستأثر بكل سريرتي، ما معنى هذا؟ الفقدان شرط الوجدان؟ اليقين بالانقطاع هو مقوم تداغم النياط وانكسار الجوارح في انهلال همي طام لسنا فيه إلَّا فلكًا يتطوح في طوفان حب لا رحمة فيه وكله حنان؟»[1].

تمثّل هذه الصورة حالة ذهنية يستطرد فيها صوت «ميخائيل» عن متابعة حوار وجيز بينه وبين «رامة » وهي إلى جانبه في بيتها، بعدما استغرق «تيار الحب» كل وقتهما:

«فيما بعد، وكانت نائمة إلى جانبه، تعطيه ظهرها، في وهدة راحة بين عواصف عشقها المتلاحقة، قالت ـ كأنما تحدث نفسها ـ: لو كنا تزوجنا من عشرين سنة. كنت أخذت بالك مني، ورعيتني»[2].

إذا كان التوجّه نحو الكلية واستعادة نظام التخييل يقومان على قاعدة الامتداد السردي، فإن طاقة التأمل تحمل غايتها في ذاتها، لذلك فهي نقيض دينامية الفعل والحدث، توقف امتداد حركة السرد الخطية، ليلتفت صوت «ميخائيل» نحو حركة تأمل مفعمة باليأس الشخصي وتناقض الرغبة. وتُعوِّل تلك الحركة على جهد القارئ في تمعن

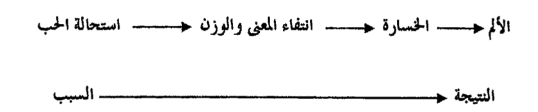
(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص225.
(2) المرجع نفسه، ص 224.

العلامات النصية المبثوثة هنا وهناك، من خلال إمكانات التصوير الشاعري ومكونات المحكي وسماته.

وتتهيأ الصورة المرصودة على صعيد البناء النصي لتأخذ وضعها الوظيفي من خلال تحويل ذهني مجرد في امتداد أبواب القسم الثاني من الرواية. هكذا يصبح التأمل إمكانية جمالية يتوسل بها «ميخائيل» لمحاولة كشف سوء تأويله لبعض أحداث مضت وسذاجة توقعاته.

ويفضي إمعان «ميخائيل» في تأمل طبيعة علاقته بـ «رامة» إلى حالة داخلية متوترة يقرّ فيها بانتقاله الصوفي من حال الفقدان إلى حال الوجدان. ذلك أن الحرية والانطلاق الكاملين مع «رامة» متوقفان على رضى نفسه باكتمال فقدانها. فحتى عند اكتمال التحقق تبقى «رامة» التي تحمل داخل تكوين الصورة المجردة بعض دلالات المطلق شوقًا وصبوة غير قابلين للتمام. وإذا كان الفقدان الكامل واقعًا حاصلًا في حياة «ميخائيل»، فإنه مع ذلك لم يفض إلى حريته الكاملة إلّا عندما قبلت نفسه ذلك الفقدان الذي يرادف في الصورة الفقدان الأبدي. فإذا أمن الشهوة حقق الكمال، لأن الحرية الكاملة أو المطلقة التي عرفها «ميخائيل» لا توجد إلّا في الأبدية وهو الرجل الذي تعتمد نظرته إلى الزمن على تجاوز حده الموضوعي و«تأبيده». بذلك يصبح الزمن من هذا المنظور مجرد وسيلة للعبور إلى ملكوت السماء والخلود الأبدي. وما ذلك التجاوز إلّا فرار من العالم العابر إلى العالم الثابت الذي يهيمن عليه الزمن الإلهي المطلق حيث تمحي إنسيته كلية ويفنى وجوده بالتمام. فالصراع هنا لا يحتدم بين مواقف إنسانية خارجية ومتباينة وإنما بين حالات الذات: (استحالة الحب ـ الخسارة ـ اليأس ـ الألم ـ الفقدان ـ الوجدان) تنتهي بفناء الذات وليس بإقرار وجودها.

إن نزوع «ميخائيل» إلى المطلق والأبدي يجسّد في هذه الصورة عجزه عن السيطرة على زمنه ويأسه الذي أصبح كاملًا. عندما يصل الألم والخسارة أقصى مداهما وتفقد الأشياء معناها ووزنها، ويصبح الحب بين «ميخائيل» و«رامة» مستحيلًا. وقد جاء زمان اكتمال اليأس مبهمًا في الصورة، «حين ـ عندما ـ عندئذ. . » لأن المراد منه مجرد الزمن من دون تعيين أو تحديد. كأن الذهن ينتقل بين صور متجاورة أو متلاطمة أو متصل بعضها ببعض بلا انقطاع أو فاصل زمني، لأنها جميعًا في زمن واحد هو «الزمن الآخر». ومع ذلك فإن القارئ مدعو لتمثّل ما بين الجمل من ترتب معكوس تكون فيه أولاها مترتبة على ثانيتها وهكذا، خلافًا لقاعدة التراتب السببي المعهودة:

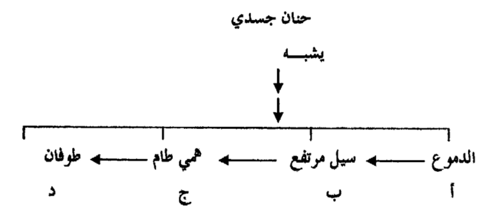



ومن ثم يصبح اليأس الكامل سببًا في التواصل الوجداني والجسدي بين «ميخائيل» و«رامة»:

«عندئذ أجد فجأة أن مسوخ الكبت والتزمت والتحوط ومفازع المنبت، كلها، تنحسر، وتنكسر كل الحواجز في انصباب عارم للحب والشبق..»
«ما معنى هذا؟ الفقدان شرط للوجدان؟».

بلاغيًّا تتشكل إمكانية التصور المنوط بالقارئ بتشكل إمكانية التشبيه النصية. إن صوت «ميخائيل» يدعو المتلقي إلى ترتيب أجزاء الصورة المجازية وجمعها في علاقة ما، وتمَثُّل الإمكانيات الأربع كلها على حدّ سواء، لأن بينها جامعًا خياليًّا يُسهم في بناء الصورة على وجه مخصوص. فالتشبيهات إمكانيات إضافية لتحقيق مزيد الاقتراب من الهاجس الفكري المعني في الصورة المرصودة والإمعان في تدقيقه من خلال عطف تشبيه على تشبيه، وبواسطة إغناء صورة بصورة وامتداد التركيب بتنغيم استفهامي يوحي بصعوبة فهم «ميخائيل» ما سبق قوله وعسر التسليم به.

لقد استدعت حالة الشخصية الروائية المتوترة جدًّا عناصر تصويرية مشكلة، تناسب حدة التوتر وتطوّره، وتجذب القارئ نحو درجاته المرصودة. إنها صورة مفعمة باليأس والمفارقة، لذلك لم تتوسل بصيغ المشابهة المباشرة، بل اقتضى الأمر تشكيل الصورة بتركيب سمات على نحو دال على المفارقة والغرابة:




بينٌ أن القارئ يواجه مع امتداد الصور الجزئية تحبيكًا للمكونات بصيغة غير مألوفة

في السرد الكلاسي. فالصور تتوحد، من ناحية، على مكون واحد يهيمن عليها جميعًا وهو «الماء». غير أنها لم تعرض، من ناحية ثانية، أشكال ذلك المكون في صيغة جمع لا ميزة لها، بل سلكت سلَّمًا في الترتيب مقصودًا، فغدت الصورة علامة نصية مركبة أنيطت بها مهمة تحديد حركة تأمل مفعمة باليأس والتناقض، إذ لا يكفي أن يعقد القارئ مقارنة بين الصور المجازية لتتجسد أمام عينيه حركة التأمل بالتدقيق، قدر ما يلزمه كذلك، تمثّل حالة «ميخائيل» من خلال الطاقة الأسلوبية والرمزية التي تتوفر عليها العبارتان: «الفقدان شرط الوجدان» و«طوفان حب لا رحمة فيه، وكله حنان؟» وكذلك مكون الماء ونظام علاقة صوره وتشكلها.

ولعل استخلاص رحيق تلك الطاقة الأسلوبية والرمزية، قصد استحضار الصورة بأكبر قدر ممكن من الوضوح، يقتضي التوسل بمجموع القنوات الجمالية المتاحة. ولا يكفي في هذا الصدد الاستناد إلى الطاقة البلاغية أو الحقل الدلالي للصورة في حدودها الجزئية، وإنما نرى أن تشكل الصورة يتقوم في عمقه على ما تضمره حركة التأمل الكبرى ومنطق السياق التخييلي الممتد في مجموع النص، إذ بهما تأخذ الصورة الجزئية وضعها الوظيفي.

ويجسّد «ميخائيل» في الرواية نموذجًا إنسانيًّا لشخصية مهزومة واقعيًّا وصامدة نفسيًّا. إنه الإنسان الذي ناضل وفقد وأحب وعانى وحلم وانكسر. ولكنه ما زال يحمل في داخله الرغبة العارمة إلى «رامة» وعشقها الكلي. لكن، وبعدد الرجال في حياة «رامة» الخاصة، تتسع المسافة بينهما، أو بالأحرى بين «ميخائيل» المتشكك الذي يؤمن بالواحدية في الحب وميخائيل الذي تريده «رامة». هكذا لا يبقى إلَّا الرؤية والتأمل «حتى في أوج شهوات الجسدين اللذين لا فرقة بينهما ولا اندماج». ويبدو «ميخائيل» إلى جانب حزم «رامة» واستقلاليتها كائنًا رقيقًا ومقيدًا ومسلوب زمام المبادرة، حتى فيما يخص قطع العلاقة المرتقب:

«لي رجاء واحد عندك، عندما تجيء اللحظة لا تفعلها أنت، لا تقلها أنت.. دعني أنا الذي أقطع»[1].

ومع ذلك تظل الشخصيتان الروائيتان قطبين متناقضين ومتوهجين بامتداد الرواية. يتجاذبان ويتنافران بالقوة نفسها، فتبدو علاقتهما غامضة وحاملة لسرّ عميق باستمرار. فعندما يسعيان إلى اللقاء والتواصل يتمنع عليهما ذلك وتصرع العزلة «ميخائيل» إلى درجة تتعذر عنده المعرفة ويفقد فيها الإحساس بالألم والحزن والبكاء:

---

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص 312.

«الليل حوله سجن مطبق، وهو لا يعرف إن كان قد أكل شيئًا ولا يعرف إن كان قد ترك بابه مفتوحًا ولا يعرف كيف سقط في نومه ولكنه يتيقظ فجأة نصف يقظة في غرفة الفندق التي يجدها مضاءة بنور خشن ومنسي، وفي جوفه ألم كاو وممزق ولكنه بشكل ما لا يحسه كأنما الألم يخرج من شخص غريب عنه، ورعدة حمى لا علاقة له بها تنفضه، ويرى نفسه، كأنما في مكان آخر، خطواته تجري به حافيًا إلى الحمام الضيق المظلم وهو يقيئ العالم كله من داخل أحشائه... وفي صراع القيء المتشنج المتتابع لا يملك من أمره شيئًا، ويحس على وجهه خيط ماء الملح القديم تنهمر عنه بلا إرادة، لا يعرف ما هي»[1].

ولكن في أحيان أخرى، يجد «رامة» واقفة أمامه داخل غرفته بمجرد أن تجوس أوهامه حولها ويحلم بها ويهجس بالحديث إليها، بعد ما يستسلم لليأس:

«وفي العتمة التي لا يضيئها إلّا نور القمر من وراء زجاج النافذة الجانبية، رآها مندفعة إليه، صامتة، وجهها ممتد بعزم جسدي متوهج....»[2].

وفي الحالتين معًا: الفقدان والاحتياز، يظل كل ما يدور في الواقع الخارجي قادرًا على أن يدفع «ميخائيل» إلى استبطان ذاته العميقة والصدع بما تستسره من حلم وشوق لا يخلوان من استيهام. فانهيار قاعة «قدس الأقداس» الفرعونية يدفعه إلى استدعاء كل ما في أعماقه من خبايا وأحلام وآلام. يقول «ميخائيل» وهو محبوس بين الأحجار:

«وفي اهتزاز سدف الوعي المعتم يأتيه وجهها المعشوق الصامت الجمال، وحده في كل هذه الحيوات المنقضية، ينحني عليه، ويسقط حوله شعرها الطويل الأسود الذي عرفه في ليلة القمر في أسوان بعبقه الحار، أعشاب بحرية مبلولة وساخنة من الشمس، وهو مفتوح العينين، ويشرئب له؛ ويختفي كأنه لم يوجد أبدًا، الوحيد الذي كان له وجود»[3].

وتمثّل الأسطورة الأوزيريسية سمة من السمات الجمالية التي يستمد منها «إدوار الخراط» شاعرية تصوير حركة وعي «ميخائيل» بوضعه الإنساني والوجداني القلق. هكذا تعطي تلك السمة الأسطورية النص عمقًا وبعدًا لا يتوفران من دونها.

---

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص 67ـ 68.

(2) المرجع نفسه، ص96.

(3) المرجع نفسه، ص140.

ويرى «أندريه فيغيل» Andre Vigel، في قراءته أسطورة «أوزيريس»(*)، أن ثمة ثلاث صور تجسد حالة تلك الشخصية الأسطورة:

أ ـ «أوزيريس في صندوق»: وهي صورة تكامل الذات. والصندوق يعين حدود الفردانية.

ب ـ «أوزيريس مشوّه»: وهي صورة التفكك والتذمر الكلي.

ج ـ «أوزيريس يحيا من جديد ويوهَب روحًا مخلدة»: صورة استرجاع المكانة والملك بصفة أفضل وذات دلالة روحية(1).

ولكن رواية «الزمن الآخر» تقدّم لنا الأسطورة معكوسة، يبحث فيها «أوزيريس» عن «إيزيس» وليس العكس. ومن خلال التقاطه أجزاء «إيزيس» تكتمل صورتها، وفي الوقت نفسه تتحول صورة «ميخائيل» إلى الخلود والمطلق بعد قهره الوحدة والتفكك. غير أن سياق الاستحالة والفقدان يحكم على رحلة بحث «ميخائيل» بالعجز والإخفاق، ويحول بغية «ميخائيل» في لحظة من اللحظات إلى لقاء جسدي برامة وليس غير:

«شلو أوزير المفقود قوامه من شمع الحلم الصلب الحار، متدفقًا بالمني المهدور. نعمتك يا إيزة الليلة واستعادة مجده وقومة تحديه بينهما المعركة قد خيم على خسرانها لأوزير كمال الفقدان وقد بترت عنه حقيقته»(2).

ولا عجب في أن نجد «ميخائيل» يقارن نفسه مرارًا بشخصيتين روائيتين لم تنثنيا قط عن عزمهما وحلمهما: «دون كيشوت» و«دون جوان»:

«رمح دون كيشوت المكلوم، في يد دون جوان واحدي العشق»(3).

فهو يشبه الأول في إعلان حربه الدائمة وإن أضحت قضيته في ذمة التاريخ، والثاني في عشقه النسائي الذي لا يبرأ ولا يهدأ. ويمعن تركيب شخصية «ميخائيل» من البطلين الروائيين المتناقضين في إثراء سمة التناقض المربك. إنه الإنسان الذي يحلم

(*) تحكي الأسطورة عن الإله القتيل «أوزيريس» وقد قضى عليه أخوه «ست» حسدًا ثم مزقه ووزع أشلاءه في أماكن مختلفة في مصر، ومضت أخته «إيزيس» تبحث عنها وتدفن كل شلو حيث وجدته، حتى رقّ قلب الإله «رع» فأرسل من يضم الأشلاء، بعضًا إلى بعض، وبعث «أوزيريس» من الموت. وكانت تقام مناحات صاخبة على «أوزيريس» يشترك فيها الكهنة وعامة الناس، وكانوا يمثّلون قصته في المعابد.

(1) Jean Chevalier/ Alain Cheerbrant, **Dictionnarie des symboles.** Ed. Robert Laffont/ Jupiter, Paris 1982. P.715.

(2) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص15.

(3) المرجع السابق، ص 367.

ويظل يحلم على الرغم من التراجع والانهيار. وهو الإنسان الذي يرغب ويحب على الدوام على الرغم من استحالة التحقيق. إنه سيزيفي التكوين لأنه يعي عجزه ويدرك الفقدان ولا جدوى الوصول. ولكن مع ذلك يصرّ على مجالدة المستحيل:

«الفقدان الوجه الآخر والضروري للوجدان، الفقدان هو الجوهر الوحيد، وليس هناك غيره في هذه الحكاية»[1].

يكشف منطق السياق العام، إذن، عن جهد كبير في التأمل، جهد شبيه بالذي بذله «بروست» ليستعيد الزمن ويمتلكه بكليته كأننا أمام عالم ذي منطق مجازي وأسطوري، قانونه رؤية الأشياء والمواقف في شبكة من العلاقات المحتملة والغامضة من خلال انعكاسها على ذات «ميخائيل». ويكشف هذا التأمل عن مآل الصراع بين وضع الشخصية الإنساني المحكوم عليه بالعرضية والفقدان والوحدة وبين النزوع الذهني المجرد نحو الأبدية والاحتياز والتواصل.

وبالنظر إلى كل ذلك لن تكون ثمة أية غرابة في ما ندَّ عن القارئ فهمُه وهو يحاول تمثّل أبعاد صورة التأمل المرصودة. فتلك وضعية روائية تنتمي إلى حقل سردي توجّهه مغامرة جوانية وصوفية تعاش ثم يجري التفكير فيها من جديد بينما تستقر في الذاكرة. ولذلك فإحساس القارئ بالمعاني لا يتمّ إلّا من خلال التأمل أيضًا، وإن كانت كل الصور في الحقيقة بوابات تفضي إلى مجهول يظل الوصول إليه متعذرًا. ولعل تلك الوضعية الروائية واحدة من الغايات الأسلوبية والجمالية للمحكي الشاعري في رواية «الزمن الآخر».

وتنبني حركة الصورة التأملية المرصودة انطلاقًا من فكر «ميخائيل» المهووس بالفقدان المطلق بوصفه الوجه النقيض للوجود المطلق حينما يصل اليأس كماله. وما دام سياق اليأس والاستحالة يحول هوس تلك الشخصية الروائية وحلمها «برامة» إلى لحظات نزوية مفاجئة وموسومة بوجدانية منكسرة؛ فإن حركة الصورة تلتفت إلى تجسيد تلك اللحظات من خلال إمكانات لغوية وأسلوبية مخصوصة.

ويذعن معجم الصورة اللغوي والبلاغي، بصفة مطلقة، لرمزية مكون الماء: «انصباب عارم ـ نتساقط ـ ممتزجين ـ ينبجس ـ الدموع ـ السيل ـ انهلال ـ همي ـ فلك ـ طوفان». وتتشكل صور ذلك المكون التي يبني عليها التجسيد حركته المجازية وفق ترتيب دال يبتدئ بـ«الدموع» وينتهي بـ«الطوفان». وإذا كان الدمع والطوفان معًا يجتمعان

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص389.

في صفات تجعل كلًا منهما «مادة لليأس» ويرمزان إلى فكرة الغرق[1]؛ فإن منطق السياق العام الذي ينبني على موضوع الفقدان، يرجح تلك الدلالة الرمزية. وبذلك تجسد صورة الماء حالة قصوى لمصير حلم «ميخائيل»، كما تصور النغمة الغامضة الأخيرة لموقفه الوجداني والإنساني نشدانًا للحرية والانطلاق الكاملين. بذلك تنتفي الحدود بين الرغبة وضدها، وتلك هي وحدة التناقض المتوترة التي تجسد حالة ذاتية ووجودية يصل فيها الشعور بالذات والوجود أوجه، وتطبع صورة الشخصية «ميخائيل» بكل عنفها المستميل وتمزقها المتصل. وهي هنا حالة جامعة بين «الوجود والفقدان» و«الرغبة وضدها» و«الألم والسرور» في توتر مستمر ليس فيه رفع لأحدهما أو تحقيق له، بل بالعكس يعد التوتر الدرجة القصوى لاضطراب المتناقضين ومعقد الصلة بينهما في الوقت نفسه. ووفق ذلك يصبح موقف الغرق كأنه إحساس بالتحقق، الأمر الذي يبقي أبعاد الصورة لغزًا غامضًا: «يتطوح في طوفان حبّ لا رحمة فيه وكله حنان».

ولعل الموقف نفسه سيوجه «ميخائيل» في آخر صفحة من نص الرواية بعدما غادر بيت «رامة» واتّجه نحو بحر الإسكندرية:

«وأنا أقف في البحر، قدماي فقط مغمورتان بالماء. وأمامي، في متناول يدي، في وسط الموج، جذع شجرة، عريض وحي ودافئ الخشب، وليس له فروع وليس عليه ورق، الجذع المدور العضلات فقط، قائم وراسخ الجذور في الصخر التحتي في الماء، تنساب حوله الأمواج الكبيرة المتحدرة القائمة الزرقة، بسيولة وامتلاء، دون أن تترك حوله زبدًا ولا دوامات، كأنه لا يوجد، وكانت على طرفه نورس كأنها بجعة، بيضاء، مكتنزة الجناحين، غضة الريش، أنثوية، لها منقار طويل وحادّ ومطبق، تنظر إلي وفي عينيها تأمل، تعرفني، وتنتظرني، أمدّ يدي نحو الجذع، وأنا واقف، ثابت القدمين، في الماء الثقيل، أريد أن أمسكه، أن أتعلق به، لا يكف نزوعي ولا لهفتي، ويداي لا تصلان إليه.

وكان الموج، يرتفع من حولي، بالتدريج، يرتفع ثابتًا وهادئًا، يصعد إلي، دون قلق، كأنني أريده»[2].

(1) Gilbert Durand, **Les Structures anthropologiques de l'imaginaire**. Bordas.
انظر أيضًا:
- G.Bachelard, **L'eau et les reves,** Cortie, Paris, 1942. P. 124 -125.

(2) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص467 .

إن تساند عناصر الصورة (الصخر ـ الطائر ـ جذع الشجرة) مع مكون «الماء» الذي أنيطت به شاعرية تأمل «ميخائيل» مصيرَه، أدى بتلك العناصر إلى تشبعها بالدلالات الرمزية للصورة المائية. فإذا كان «الصخر» يوحي بالثبات «قائم وراسخ الجذور» و«الطير» يرتبط برغبة في الارتقاء المحبط: «نورس كأنها بجعة بيضاء» من جهة، وبنزوة غريزية مصعدة «مكتنزة ـ غضة ـ أنثوية» من جهة ثانية، فإن «جذع الشجرة» يشكل في الصورة وازعًا للتأمل في المصير المأسوي الذي دُفعت إليه الشخصية في حركة لا إرادية: «أمد يدي نحو الجذع وأنا واقف، ثابت القدمين في الماء الثقيل أريد أن أمسكه، أن أتعلق به، لا يكف نزوعي ولا لهفتي، ويداي لا تصل إليه».

ويسند هذا البعد الرمزي «لجذع الشجرة» ما ورد في كثير من الأساطير من إشارات إلى أن الشخص إذا قتل غدرًا أو ظلمًا تولد منه عشبة أو شجرة. وحتى جسد «أوزيريس» الذي يرمز إلى وجه من وجوه وعي «ميخائيل» يُحفظ ضمن صندوق يوضع بدوره داخل جذع شجرة. ولعل ذلك ما تفسره الطقوس السرية لعبادة «أوزيريس» التي تدور حول جذع شجرة منتصب الأغصان، رمزًا للموت والانبعاث[1].

وبتماثل الموقف في الصورتين، تحوز الصورة المرصودة سمة الانشطار التي أتاحت للقارئ إمكانية التنبؤ بالمحتمل والآتي. فحضور التأمل التكويني في «الزمن الآخر» يشع تأثيره الجمالي بعمق على كل المظاهر النصية، ويملك طاقة شاعرية وصوفية يتقاطع فيها المجرد مع المحسوس وتتغلغل في النص كله، وتحفز امتداد الرؤيا الغامض والمتشابك على التحرك والتنامي. فتجربة العشق باعتبارها موضوع تلك الرؤيا تمتلك في النص طاقة هائلة لا تستنفذها الحكاية. إن الحب تجربة تُعاش ولا تُقال: مكابدة مريرة وإشراق حارق ولوعة متجددة وفقدان دائم وهجران له وجه مأتم، إذ المحب «ميخائيل» يفتقد محبوبته «رامة» وهو مستقر بين ذراعيها بسبب ممانعة الجسد. إن تلك الصورة تستجلي معها كل تداعيات العشق ونغماته في أحلام السارد «ميخائيل». وتكاد هذه الأنثى تشكل الخيط السياقي الوحيد الموازي لوجود السارد. فنص «الزمن الآخر» قائم على حوار خفي بين السارد وامرأته. إنها أنثى خالدة تصاحبه دومًا وتصنع تأملاته أحيانًا وتقطعها أحيانًا أخرى، وهو يشبه العاشق المحروس بعشقه في حكاية من حكايات «فريد الدين العطار»[2]. فالقارئ لا يستطيع تتبع العمل بالطريقة المألوفة، وإنما يجب عليه أن

(1) G. Durand, O.C, p32.

(2) فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، دار الأندلس، بيروت، 1996، ص378.

يدرك الدور المسند إلى مراكزه المتعددة (النزوية ـ الواقعية ـ الحسية ـ الأسطورية ـ الملحمية) التي تمنحه شعورًا بأنه الكائن الواحد والمتعدد في الوقت نفسه.

وتسير الحركة بين تلك المراكز أو السمات بشكل تناوبي، وتظل الحالة التأملية في طور اتساع وتفصيل وتداخل حتى يصبح العمل كله مجموعة ضخمة من العلاقات المتشابكة والمتكررة. وتمنحنا تلك العلاقات بوجهها الملتبس الحالة النهائية التي يريد «الخراط» تقصي مغزاها. وإذا كان هذا الوضع ملاذ القراءة الانشطارية التفكيكية التي لا تقر إلَّا بلانهائية المعنى وتشظيه إلى نقائضه في دوامة من المعاني الجزئية المتعارضة أبدًا، فإن القراءة الانشطارية التساندية تشرط تعدد تلك المراكز وانشطارها بتواشجه مع الوحدة التكوينية الكبرى. بذلك يكون الانتقال من الإحساس بالتكرار إلى الإحساس بالعمق المتزايد من غايات القارئ وهو يحاول فهم أبعاد صوغ النص الأسلوبي والجمالي.

وتتصل السمات المذكورة وتتمدد في صورة أشبه بدوائر الماء تغذي إحداها الأخرى وتقدّم باستمرار إضاءات متتالية. كأن كل دائرة من تلك الدوائر ليست إلَّا جزءًا من وعي كلي. وتحظى كل دائرة بالقدر نفسه من الوجود والفعالية داخل نسيج النص. وتتقاطع في النهاية إلى درجة يتيه فيها القارئ، حقًّا، على امتداد الرواية بين الوقائع والنبرات الصوفية العالية والأحلام والأساطير والنزوات. فكل حدث واقعي يكاد يكون حلمًا أو أسطورة. وكل حلم أو أسطورة قد يتحقق في الواقع. كما تتلوّن الأشياء والمواقف بلون الشبق في أحيان. ويشيع منها حسّ اجتماعي بالقهر والفاقة أحيانًا أخرى.

وانطلاقًا من هذا المنظور نود أن ننتقي من هذا السياق الشاعري الرحب والمتنوع صورًا أنيطت بها وظيفة تشكيل تلك السمات الجمالية:

### 1 ـ 1 ـ الصورة النزوية

«ميخائيل قلدس» كهل قبطي شاعر، يعمل مهندس ترميم الآثار. أما «رامة» فهي امرأة مطلقة جاوزت شبابها، تعمل خبيرة للآثار. في هذه الحدود الضيقة، نكون مع كهلين أعوزت الحياة كليهما إلى الآخر في علاقة يراها «ميخائيل» حبًّا. أما «رامة» فترى فيها «صداقة غرامية». لكن اللافت في حالة هذين الكهلين إقبالهما على الحياة والمتعة من جنس وطعام وشراب. ولعل محاصرة الذات بالفقدان والإخفاق في تحقيق التواصل زادت من قوة ذلك الإقبال، وحفزت الصور في النص على التحرك بطاقة نزوية الحضور. ثم إن العلاقة الغامضة بين الشخصيتين الروائيتين لا تقوم بما يتواجهان به من غنى إنساني فحسب، ولكن تخص أيضًا جموحهما الغريزي بوصفهما رجلًا وامرأة وقد حوصرا بضغط الحزن والعجز والعطب:

«في هذه المحنة المتصلة، حيث الفرح قليل، والكفاية ـ على كل المستويات ـ ليست مجدية، أحياتك لم تفسد، على أي حال، من غير أن يكون لي يدّ فيها؟ لا، لا أتوقع أن تكون قد فسدت. وحياتي؟ هذه العطب فيها من الأول. وأنت كنت ـ وما زلت ـ الفرح الحق فيها، رغم العطب، كم يهزني الشوق إليك، وأناي، شوق مضطرب متلاطم اللجج. الآن طاحت الأحلام والمنى ودرست رسوم الأخيلة. لم يبق إلَّا رسيس الحبّ، راسخًا لا يريم، مركوزًا وأخرس لا ينبس، لا عين له لا شكل ولا قوام، حسم مظلم»[1].

وتصبح الطاقة النزوية ذات حضور نفسي وامتداد مباشر ورمزي في كثير من الأمكنة والأشياء من خلال انعكاسها على الطاقة النزوية في ذات «ميخائيل»، حتى أننا نرى علاقة تكاد تكون شبقية فيما يراه من الحجر العاري وزجاجات المياه المعدنية والسلالم وشجرة الجميزة. كأن الأشياء محض مثير يهيج الذات ويصدع بما فيها من نهم حسّي بالغ:

«كان يهبط السلالم الضيقة، بين حائطين، في عتمة البيت المملوكي القديم، وشجرة الجميزة العتيقة الملتوية الأضلاع في شبق كثيف قد سحبت إلى داخلها كل النذر، ونامت في الحوش العتيق في رائحة تراب خفيف تحت النجوم المقطوعة»[2].

«كانت شرائح السومون المدخن، بلونها الأصهب نصف الشفاف عليها لمعة زيتية مخضلة وفيها عروق مضلعة متراوحة، داعية.

وكانت زجاجة النبيذ الألزاسي الأبيض مختومة، ورشيقة العنق،... وإلى جانبها، في طبق من القش المجدول، فاكهة مجففة وطرية الجلد...

فضّ ختم الزجاجة الثمينة، وعلى غير عادته انزلقت الفلينة خارجة من العنق الطويل، ناعمة، بصوت شهقة خافتة مبلولة...»[3].

وعلى الرغم من وجود صور يقترن فيها الوصف بالنزوة الجسدية الناضحة حسًّا ولزوجة، فإن سياق التأمل في مآل الصراع بين وضع الشخصية الإنساني المحكوم عليه بالوحدة والفقدان وبين النزوع الذهني نحو التواصل جعل حضور سمة النزوة ذا أبعاد ثلاثة واضحة:

---

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص203.

(2) المرجع السابق، ص 29,28.

(3) المرجع نفسه، ص 120,119.

أ ـ بعد درامي يحتدم بالصراع القائم على الوحدة المتوترة بين المتناقضات:

«كان جسمه يبضّ بالإرهاق والنهك والشبق معًا، تسوقه اندفاعات متعاقبة متزامنة من الحب الرفض والعرفان والنكران معًا،وعندما خفّ ضوء القمر من وراء الزجاج، وتقطر منه غبش الفجر المبلل بنور شاحب كان الصراع لا يزال يدور بين الجسدين المعذبين المقذوف بهما أحدهما إلى الآخر قذفًا من غير حسم»[1].

ب ـ بعد استيهامي تنتفي فيه التحديدات وتغرق العلامات الحسية في ضرب من المجازات والاستعارات الترشيحية حتى تضؤل حدود الواقع، وتتحول من وجود خارجي ومحدد إلى وجود آخر مغاير ومطلق يبلغ ذروة سطوعه الاستيهامي عند مضاهاة صورة النزوة لصورة المطلق.. وقد أضفت الإمكانات المجازية على ذلك الوجود سمتًا تجريديًا ممعنًا في اللاتحديد، لا يُدرَك إلّا من خلال المتابعة الذهنية المتأنية:

«حبيبات ألق النجوم تومض وتنطفئ وتتقد من جديد وخزات دقيقة على سطح مياه عينيك الساجية. طوفان الجسد مياه الفيضان في عنفوانها تملأ أرض الجرن، حارة ومتموجة، في أغسطس القديم، قد نزلت نقطة الملاك ميخائيل ففاض النيل وأغرق قلبي المشقق من جفاف التحاريق. رفت ريحانة الروح وأينعت وردة أحلامي، يداي تسيل عيونهما المبقورة على منحى بطنها العميق تهتز حوله عساليج البردي الغض الصغير.كالسماوات المقلوبة على دثارها أتمرغ، ولا ينتهي تقلبي على الطوايا المتفتحة بنعومة دسمة مقاومة ومطواعة معًا، عظام وجهي غارقة في الامتدادات الوثيرة من الجسد البراح الفسيح الذي لا يصل إلى أفق بل ترتفع أمواجه وتهبط بسفينتي التي تمخر سطح العباب المكسو بضوء من ملح البهجة الأبيض تشق فيه مسارات الشموس الضيقة التي تتقد وتنطفئ بلا توقف بانفجارات صغيرة متتالية من المتعة الحادة. مجد التاسعة الكورالية السامق يصطفق وتترنم به أجواز الأفلاك، صعودًا إلى أعال لم تحلق فيها قشاعيم النسور ولا الملائكة ذات الألف جناح. الموسيقى التي تقمص بها القلب والجسد حبال من نور وثبج. البحار نشوات متع التحقق لم يعرفها أحد في كل الأزمان إلى آخر الآباد تصاعد في أطباق سماوات لا ينتهي لها صعود ما تزال ترتفع ترتفع حتى تتجاوز عروش الملكوت، ورأسي أمام

(1) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص 69.

الآلهة، ندًّا بند، وعيناي تحدقان بعيونهم، ولا تطرفان. أعمدة الألف طن الألف قرن من الزمان تتوقل بجلالها البهيج إلى أعلى ليس لها انتهاء، كأنها، وهي شاهقة، في خفة السهام المرشوقة في جسم السماء، جسمية وناعمة الكتل ومدورة، متفرقة ومتجاورة في غير شعث بل في انسياق حرّ لا يحكمه إلّا قانون الثمل. سعة السماوات الشاسعة تعدو فيها جيادي التي تحمل الأعمدة الساطعة كأنها بلا وزن جامحة تطير الرياح بأعرافها، أيتها الآلهة الصلفة، هذا أنا، هذا مجدي الذي لن ينثل إلى الأبد، وصرخة المجد تتقوض لها الأرض والسماوات دفق الانهمار الصافي على وجهها الأسمر وذقنها، على الصدر والبطن العميق، من نافورة المعمدان. اصطفان رفرفة الأجنحة على رأسينا في آخر هتفات الكورالية على آخر موجات نهر الأردن، اكتمال البشارة وأول خطوة نحو الجلجثة»[1].

ج ـ بعد ثالث يختلط فيه التكثيف الحسي للنزوة الغريزية بتساؤلات تتأمل مصير الشخصية وهويتها، بحيث تكون الثانية استطرادًا عن الأولى:

«تسقط فوق عينيه المغلقتين على الطوايا المليئة أضغاث همسها الحار، تلاطم أصوات الجسدين المتصاعدة المكتومة له وقع داخلي دفين من غير كلمات له لغته الخاصة تمسكه بألف ذراع. والموجتان اللدنتان تطبقان على عمود السفينة الذي يحجز موجًا ثابت القوام. نسيت الشاطئ، ولم يكن وطني أبدًا إلّا العباب. لماذا أظن أنني أستطيع عبور العباب على قشرة طافية من الخشب؟»[2].

بذلك نستخلص أن السمة النزوية تنسج صور الفضاء وتوتر الشخصية والمطلق والتأمل وفق منطقها الحسي لتصير كل تلك المكونات والعناصر تجليًّا من تجلياتها بما فيها المطلق. وذلك ما يؤكده «إدوار الخراط» وهو يقرأ تجربته الإبداعية، حيث يقول: «الجسد الأنثوي هو فيما يبدو عندي قيمة للمطلق»[3] فعبر حيز النزوة نحو الجسد يتمّ المرور إلى الطاقة الفعالة للتخييل وممكناته في رواية «الزمن الآخر». ولا تتعلق المسألة بوصف المرأة، بل بانخراط حميمي في فيض عالمها الغامر بالأنوثة الذي لم تفتر الكتابة الحداثية عن تمثّل فعل الكتابة فيه. ولا ينزع هذا الافتتان النصي بالأنوثة باعتبارها

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص 425,424.

(2) المرجع نفسه، ص 420.

(3) إدوار الخراط، «أنا والطابو»، **مجلة فصول**، المجلد 11. ع3، خريف 1992. ص51.

موضوعًا معطى وقابلًا للإدراك والتمثّل، بل باعتبارها مكونًا رمزيًا مشتبهًا وغير محدد، يقتضي مساهمة يقظة ومتوترة من القارئ لتأويله وتحديده.

ويتعلق هذا النزوع نحو الأنوثة، تكوينيًا، بشاعرية الكتابة عند «إدوار الخراط»، إذ إن هناك افتتانًا بجمالية الكتابة وأسلوبها افتتانًا غنوصيًا(*) يعدل بالإمكانات اللغوية والتصويرية عن المعاني المألوفة ليجعلها تندغم في صيرورة سحرية ـ سرية، تصل أحيانًا إلى نوع من الانخطاف اللانهائي. كما أن ثمة افتتانًا بشاعرية يغيب فيها الموضوع المحدد وتستند إلى آثاره وتداعياته. فلا قياس يضبط هذا الاستغراق بما أنه استدعاء للأنوثة أو أثرها في نطاق اللامدرك، وبما أنه حنين حبّ مطلق وليس حنينًا عرضيًا يتغير بتغير متعلقه.

وبذلك يكون ذلك العشق المطلق والمفعم بالحنين في نص «الزمن الآخر» عشقًا صوفيًا يظل فيه العاشق والمعشوق مأخوذين في وحدة مثنوية وجوهرية وفي هيام روحي ونزوي مزدوج يتجسد بواسطة الصورة المغرقة في الجوانية. إنها صورة نزوية حادة يتحول فيها المدلول المحسوس والمباشر للمحبوب إلى مدلول ظهور وتجلّ لتداعيات جوانية. بهذا المعنى يبقى موضوع العشق أو المعشوق مضمرًا ومبهمًا، تمتد آثاره في متاهة تتراوح بين جنسين (ذكر ـ أنثى) وعاشقين (عاشق ـ معشوق) وعالمين (أسفل ـ أعلى) وتصويرين (حسي ـ مجرد).

### 1 ـ 2 ـ الواقعية الحسية

تمثّل سمة الواقعية الحسية حالة يتوقف فيها السارد عن متابعة الأشياء مؤقتًا من خلال انعكاسها على الذات المتأملة، فتتدفق صور المحكي الواقعي بغزارة شديدة مستنفذة معظم رصيد حاسة البصر حيث يركز التصوير على الأشياء بدقة وتفصيل ويحيط بها من كل جهة كأنه يخترق حدودها ويسعى وراء إضاءة قسماتها ومنطقها الداخلي نشدانًا للموضوعية والكمال. وقد استدعت هذه السمة أسلوبين تصويريين متباينين:

أ ـ صورة الفضاء: التي تجسد تفاصيل الأمكنة تجسيدًا حسيًا مشحونًا بحرارة التماس المباشر فيهيمن عليها جو الشاعرية الواقعية التي يعطيها مذاقًا خاصًا ويضفي على عالم الأشياء حياة متكاملة تتواكب فيها الأصوات والمناظر والروائح، كما نرى في وصف الأمكنة الشعبية المنتمية إلى المدن الصغيرة والأحياء الفقيرة في مصر، مثل

(*) الغنوصي الذي يدفع بموقفه إلى أقصى مداه المشبع بالسرية، وإلى طلب الخلود والرجوع إلى موطنه الأصلي.

«أخميم والقاهرة الفاطمية والغورية وغيط العنب ومحرم بك» وغيرها، فتنفذ شاعرية أبسط الأشياء إلى إحساس القارئ عبر لغة بسيطة وواقعية، ولكنها، في آخر الصورة تمتد في لمحة شديدة المجازية والتكثيف تكاد تكون نابعة من تلك اللغة الواقعية:

«في طراوة الصبح الأولى كان التاكسي الذي جاء به من ميناهاوس قد اخترق القاهرة، وهو الآن يلفّ ويدور في الغورية التي تصطبح على يا فتاح يا عليم يا رزاق يا كريم، بين بياعي البليلة والكشري والحمص المسلوق في عرباتهم الملونة بالأخضر والأحمر، فواحة برائحة القمح المغلي وزجاجها مغبش ببخار الأكل السخن، وأسطوانات البوتاجاز الطويلة الصدئة بجانبها، والناس تأكل بملاعق صفيح من أطباق بلاستيك قد اجرب لونها قليلًا، ثم تدبّ الكوز المربوط بدوبارة في برميل مملوء بالماء غير الأرثوذكسي، تشرب بعد الأكل. والعيال تذهب للمدرسة، صبيان وبنات، بمرايل كالحة البياض يجرون ويتنادون وعلى ظهورهم حقائب الكتب من نفس قماش المرايل المصفر. والبنات المنقبات يجررن أذيال أثوابهن السابغة وعلى رؤوسهن الطرحة البيضاء، ناضرات الوجوه كالراهبات، من أمام القهوجية والحلاقين الذين يكنسون التراب العتيق وكومات صغيرة من الشعر المحلوق بالأمس من على الأرض، ويرصون الكراسي ويهشون الذباب من الواجهات الزجاجية، ومن بين المنجدين والاستورجية والسمكرية الذين يعكفون على شغلهم، من الآن، على الأرصفة الضيقة وتحت الأسلبة والقبوات وحيطان المساجد المنحوتة بالنقوش والكتابات التي لا يقرأها أحد. وفي مداخل البوابات الحجرية العريقة علق التجار القفاطين البلدية وقمصان النوم الحريمي النايلون الملونة والبنطلونات الجينز وقمصان الأولاد والقمصان النسائية المشغولة بأسلاك فضية وذهبية اللون مخرمة وتبدو ثقيلة وموحية بعربدة حسية ما. وشباب في غاية الوسامة ربوا لحاهم وحفوا شواربهم على السُّنة وعلى رؤوسهم الطواقي الرقيقة الخروم. والعربجية قد أسندوا عرباتهم الكارو بأذرعتها الطويلة العارية على بوابات خشبية هائلة وسوداء من القدم وبها مسامير غليظة الرؤوس، لم تعد تفتح أو تغلق من زمن بعيد، بينما أحصنتهم تقف محنية الرؤوس تلوك الفول والشعير في المخلاة الخيش المعلقة برؤوسها، ناتئة العظام، متهدلة الخصي، وفي دكاكين كالحقاق يشتغل الرفا والخطاط، عيونهم التي لم تصح بعد تمامًا من النوم قريبة جدًّا

من شغلهم، وهناك لمة من الناس متزاحمة أمام بوابة الفرن التي تئز النار في رحمها الداخلية المتقدة. وطلبة الأزهر الصبيان، بالملابس الإفرنجي والقفاطين والعمائم يمشون بسرعة، أو بوقار ليس من سنهم، ويفسحون الطريق للتاكسي الذي يقف ببطء لا يرفع السائق يده عن عصا البوق المكتوم، الصغيرة، تحت عجلة القيادة، ولا يكف عن النداء، بخفة قلب وهو يتغنى: إوع يا سيدي .. إوع يا بابا.. حاسب يا مولانا..خل بالك يا أختي حتى وقف أخيرًا أمام الباب الخشبي وعليه رقم 22ب وشجرة الجميز الهائلة الجذع، لفات عضلها بارزة ومضلعة وعلى طرف خشن من غصن قديم مكسور منها، خشبه أسود عتيق، تحت خيمة الورق المترب العالي الذي ضرب الجدران والتف على نفسه تحتها، بزغت نبتة صغيرة جدًّا يانعة الخضرة ورقيقة وبكر، تهتزّ في هواء الصبح ببراءة موجعة»[1].

يستدعي السارد في هذه الصورة الطويلة كل حواسه لتصوير تفاصيل حي «الغورية» بالقاهرة حينما كان «ميخائيل» متوجهًا إلى بيت «رامة»: «يا فتاح يا رزاق يا كريم ـ عرباتهم الملونة بالأخضر والأحمر ـ فواحة برائحة القمح المغلي ـ الأكل السخن..». نتيجة لذلك لا يمكن استيعاب حي «الغورية» إلَّا بتعبئة الحواس الخمس. ولكن أكثر ما في هذه الصورة حسية وواقعية ازدحام فضائها بالناس والحركة والمحلات والعربات، إلى درجة صعوبة مرور «التاكسي» الذي يحمل «ميخائيل». كأننا نرى كل ما في المكان من تفاصيل.

إن مهمة التصوير هنا تتحد في تقديم المكان، مع حرص على وضع الشخصيات النمطية فيه وهي منهمكة في اهتماماتها اليومية. وعلينا أن نلاحظ عناية السارد بالمشهد وأن الأشياء بالنسبة إليه موضوع تأمل خاص، لها كيانها المستقل ووجودها الصرف في الصورة بحيث لم يبق المشهد مجرد أثاث أو «ديكور» يحيط بالشخصية ويعكس مظاهر حياتها النفسية والاجتماعية. كما حرصت حواس السارد على الإيهام بالحياد من دون حاجة إلى إمكانات مجازية، حتى بدأ فضاء زحام الشارع يخف وأشرفت الصورة على النهاية بعدما اقترب «ميخائيل» من بيت «رامة». عندئذ امتدت في الصورة لمحة مجازية توحي بما يهجس في نفس الشخصية الروائية من أمل في توثيق الوصال وهي قريبة من «رامة» بعد سنين من القطيعة والفقدان:

---

(1) إدوار الخراط، الزمن الآخر. ص 186 ـ 187.

«بزغت نبتة صغيرة جدًّا يانعة الخضرة ورقيقة وبكر، تهتز في هواء الصبح ببراءة موجعة».

ونظرًا إلى كل ذلك تميّزت الصور الفضائية بنسق من الترتيب والتسلسل قوي الصرامة والترابط. فـ«ميخائيل» لا يصل إلى «رامة» إلّا بعد أن ينتقل من «ميناهاوس» إلى «القاهرة» ويتخطى الطريق المؤدية إلى الحي، ثم إلى الحي نفسه، فالشارع، فباب البيت فالفناء والسلم فالشقة فالحجرة فالركن الذي تجلس فيه «رامة» ثم ثيابها وشكل جلستها. وإذا كان فضاء الشارع يمثّل الصورة التي يستطرد فيها السارد على متابعة تعيين الفضاءات الانتقالية الكبرى «ميناهاوس ـ القاهرة ـ الغورية..» نحو تفصيل جزئيات صغيرة، فإن السارد يخضع ذلك الفضاء لنسق الترتيب نفسه الذي يماثل حركة «ميخائيل» في الشارع متجهًا إلى بيت «رامة»: «بياع البليلة ـ عيال تذهب للمدرسة ـ البنات المنقبات ـ الحلاقون ـ بوابة الفرن ـ الباب الخشبي».

ب ـ الصورة المرجع: تتولى رواية «الزمن الآخر» التعبير عن جروح الوطن وتمزقه من خلال استدعاء صور من نسيج الوضع السياسي والاجتماعي إلى نسيج النص الدلالي. وإذا كان ذلك الوضع بما يوصف به من نكوص وخيبة أمل في مصر والعالم العربي يثير الخيال الجمعي ويؤثر فيه، فإن لعبة الإحالة على الزمن السياسي والأحوال الاجتماعية تصبح سمة قوية ومتواترة الحضور في معظم نماذج المحكي الشاعري. غير أن استيحاء المرجع في رواية «الزمن الآخر» لم يتمّ عبر صهر الأبعاد السياسية والإيديولوجية ببقية الأبعاد الإنسانية الأخرى من قبيل الحب والنزوة والعجز كما لاحظنا في نص «الزمن الموحش»، وإنما ظل موقفًا جزئيًّا ومرتبطًا بمشكلة إنسانية ما يحيلنا عليه المحكي من حين إلى آخر، فيحدد الزمن المرجعي وما يمور به من تغيرات وظواهر وأفكار. ويمكن حصر صورة المرجع في نص «الزمن الآخر» في نوعين:

1. صورة التذكر: وتجسدها حكاية «رامة» و«ميخائيل» عن ذكرياتهما في ماضي الحركة الشيوعية قبل 23 يوليو/تموز 1952، فنقرأ عبارات من قبيل «هل تذكر ـ تذكره ـ هل تعرف ـ وحكى لهم..» في بداية كل صورة تتعرض لموقف سياسي:

«وتذكر ميخائيل، مرة واحدة، أيام الجامعة في الإسكندرية، وكيف كان لاسم عباس فؤاد رنة ومهابة في حركة الطلبة اليساريين سنة 1946»(1).

«وحكت له حكاية قديمة، قالت: اعتقل حسن، كما تعرف، بعد ثلاثة أشهر

(1) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص 50.

أو أكثر، قضاها في الشقة التي استأجرتها لهما هو وخليل عبد المسيح، في سيدي بشر. سافرت مع خليل إلى بور سعيد وهربته للخارج ورجعت، حكيت لك هذا؟ أليس كذلك؟ المهم لم يرض حسن أن يهرب، أو أن يسافر، دعك من كلمة الهرب هذه ولا تفتح باب المناقشات فيها، أوافقك يا سيدي، ليس الهرب، لم يرض أن يسافر، كموقف سياسي، وقبض عليه. فذهبت إلى وائل نور الدين، تعرف هو الذي شغل حسن واعتمد عليه في الجرنال، ذهبت إليه وقلت له ببساطة: أنت لست رجلًا.

قال بدهشة: وائل نور الدين؟ قلت ذلك لوائل نور الدين نفسه؟

قالت بدهشة من غير اهتمام، تقريرًا لواقع، بلا أدنى ادعاء لأي شيء: نعم. كان قد وعده بشرفه أنه لن يعتقل. قال إنه ضمنه عند جمال عبد الناصر. فخرج حسن، وذهب للجرنال، وقبض عليه هناك. عبد الناصر كانت له أشياء كهذه، ومن حوله، لا أعرف، ليس هذا مهمًّا الآن»[1].

وبعض هذه الصور المتذكرة لا يعدو أن يكون إشارات «أليغورية» متقطعة يمكن ردّها إلى مرجعها الزمني بعد جهد تأويلي هين. كما يمكن أن يلقي بعض أحداثها بظلال يكتمل بتواريخها سياق السرد الزمني، مثل موت «جمال عبد الناصر» وأحداث سبتمبر/أيلول وغزو لبنان ومذابح الأطفال في صبرا وشاتيلا وأحداث المنصة، وهزيمة 1967 وعمق مأساتها السياسية والفكرية..

فالتذكر في رواية «الزمن الآخر» ليس مجرد حلقات مغلقة، واسترجاع ما مضى، ولكنه إدراك وتعَرّف معنى. ومن ثم فهو إعادة تشكيل ما يظن أنه ماض يقبع في الذاكرة:

«شريط الدم المتجمد الذي فيه رمل قليل، صلب وخفيف، وعليه ظروف الرصاص الفارغ، صغيرًا ولامعًا ما زال وكامل الاستدارة، كأنه جديد، تحت حجر النافذة المكسور، تحت الحائط المرسوم عليه بخط صبياني: ثورة حق النصر، السيقان والأيدي والرؤوس مكومة، سوداء منتفخة، في عناق جماعي صامت كأنه مستريح، بين لفات سلك صدئ، وجزء من أنبوبة فخار ضخمة الفوهة، وحذاء جديد ما زالت ساقه المبتورة معلقة به، والنتن الآدمي الذي لا يطاق، يفوح من الحيطان، من ظلمة النافذة، من خشب السرير المنتهك، من الجلابية النسائية المنشورة على حبل الغسيل، سوف تلبسها الجدة العجوز،

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص195.

ولن تنضو عنها الرائحة أبدًا، بركة البنزين واللبن والدم، علَّ رمل الشارع الضيق وأحجاره، تجف في الشمس»[1].

وإذا كانت هذه الصورة تتضمن محكي الطالب من «بيروت» عن مجزرة «صبرا وشاتيلا»، تذكُره «رامة» وهي تحاور «ميخائيل»، فإن كل ما فيها من تفاصيل مفعمة بالقسوة والوحشية يتحرك الآن. كأن التذكر فعل حاضر يتمّ به خلق صورة فيها استيعاب مباشر وجديد للحدث.

2 ـ الصورة الوثيقة: وتتمثّل في استدعاء بعض الوثائق التي تتضمن حوادث دالة في «الأهرام» وهي الجريدة شبه الرسمية لسلطة يونيو/حزيران في عهدها. كما شملت تلك الوثائق بعض رسائل قراء الجريدة، وخطابات إخوة «ميخائيل» وأقربائه إلى والده في العقد الرابع. وقد مكنت الصورة الوثيقة محكي الرواية من أن يعين السياق الزمني وأن توجز أهم ما فيه من ظواهر اجتماعية وإنسانية من خلال حوادث دالة من قبيل بيع امرأة فقيرة كليتها بسبب العوز وانتحار حلاق سيدات بعد قتله صديقته ابنة المليونير، أو الإشارات الكثيرة إلى بروز ظواهر التنافر الطائفي وأحداث سبتمبر/ أيلول 1981 والبلاد النفطية.

وقد خلقت مجموعة من الرسائل الشخصية ببساطتها الإنسانية وتواريخها الدقيقة مراكز جذب أخرى داخل النص ساهمت في تشكيل منطق تكوينه. ففي منتصف الرواية تقريبًا[2] استدعى المحكي رسالة شخصية من ابن العم «شفيق» إلى والد «ميخائيل» يعود تاريخها إلى عام1942. ونقرأ قبل هذا التاريخ بسنة رسالتين إلى أبي «ميخائيل» بعثتهما إليه ابنته «عزيزة». ثم رسالتين أخريين بعد عام 1942 إلى «ميخائيل» نفسه، تحملان أخبار الغارات الحربية على أحياء الإسكندرية. وإلى جانب البعد التراجيدي الذي يوحي به ذلك التاريخ، فإن أغلب الرسائل تتضمن موضوع الموت وما يبعثه من خوف وقلق وترقب.

وتسعى الرواية من خلال إلصاق الصورة الوثيقة المفجعة بنسيج الحكي التأملي إلى تجسيد الاغتراب اليومي في وضع إنساني مقهور يطارد الأحياء والموتى ويكبح آدمية البشر وحقهم في حياة آمنة من الفقر والتخلف والقتامة. ومن قبيل ذلك ما نقرأه في رسالة بعثها طالب إلى جريدة «الأهرام»:

«كنت أعيش مع والدي ووالدتي منذ سنوات في بلدتنا مركز أبو قرقاص محافظة المينا وفي حجرة بالإيجار مظلمة ليس بها ماء ولا كهرباء ولا أي

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص30 ـ 29.

(2) المرجع نفسه، ص 206ـ 205.

«أساس» سوى حصير ننام عليه. كان والدي يعمل فلاحًا بالأجرومات وتركني أنا ووالدتي نفترش الأرض ونلتحف السماء. واشتغلت في مخبز بالبلد لكي نجد ما يسد رمقنا. وحصلت على الثانوية والتحقت بكلية الطب جامعة الأزهر.. لا أجد من يقف بجواري ولا مأكل ولا ملبس ولا كتب وخلافه.. أنا مقيم بحجرة فوق السطوح في أحد أحياء القاهرة سقفها مغطى بالبوص وأرضها كما جعلها الله. لا أجد ولو بطانية أفرشها لكي أنام.

**الطالب شحاتة حسن المنزلاوي**
**الأميرية مدينة الفردوس**
**شارع أبو بكر الصديق**
**حارة وهبة حسن منزل رقم(7)»[1].**

ج ـ صورة الحجر: يتشكل هذا النمط من التصوير من مجمل الآثار القديمة مثل المقابر أو المدافن أو التماثيل أو الجدران بحيث يحضر التراث الفرعوني والروماني والقبطي في النص بقوة، وتمتد صوره داخل تفاصيل الواقع اليومي الحية، كأننا أمام نوع من الحياة الأبدية. ومما لا شكّ فيه أن اشتغال«ميخائيل» بترميم الآثار، و«رامة» بالتنقيب عنها جعل استدعاء صور التراث الحجري ملائمًا لسياق السرد. وفي بحث «ميخائيل» عن نفسه الداخلية كانت الخلفية القبطية والفرعونية منطلقه الأساس الذي يمتد في نسيج شاعرية التأمل، بشكل لا تخطئه العين، فتعي الشخصية الروائية انطلاقًا من تلك الخلفية الثقافية العالم الذي يحيط بها والرموز التي تقرب إليها حسيًا ومعنويًا وتشكل قيمها وهويتها. لذلك يسعى هذا النمط من الصور إلى تثبيت الماضي خارج الزمن وجعل رموزه تشعّ دومًا بالحياة وتكتسب قدرة فائقة على التواصل من خلال المزج بين التعاقب والأبدية.

إن ثقافة «ميخائيل» تستند في رِؤاها إلى مقولات تأبيد الزمن وتقديس الموت وتمجيد الآلهة. ولذلك تبدو الحياة في نظره مجرد طيف عابر تتخلله ارتجاعات قوية إلى الماضي. ولا يشعر «ميخائيل» بالسعادة إلّا عندما يستوحي رؤية موروثة للزمن وينصهر زمنه الخاص بالأبدية .

وانطلاقًا من هذه السمة الثقافية تتمتع صور الحجر بنوع من الحياة الأبدية الناضرة. وتوحي لنا حركة تراوح «ميخائيل» المتواترة والحميمة بين الحي الشعبي وموقع الآثار،

---

(1) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص119ـ 118.

بأن الفضاءَين معًا وجهان لشيء واحد، كما أن الإمعان في احتفار الأرض والنبش بين الآثار يوصل إلى النبش في تفاصيل الحياة:

«عندما نزلت الجماعة إلى المقبرة التي انفتح بابها في حوش البيت الفلاحي المزدحم، تحت الفرن مباشرة، على يسار الزريبة المربوطة فيها جاموسة واحدة عتيقة، تحت النخلة العجوز المتربة المضلعة الحرافيش، كانت قد فرغت من حديثها الفلاح الضاوي المنحوت الوجه من البازلت المجدور»[1].

وحينما يدخل «ميخائيل» مع مجموعة من الأثريين إلى الأثر الفرعوني الحجري يصور السارد بحسية بالغة مشهد «أوزير» الأسطوري وهو يتلقى قرابين وهدايا من الأطعمة:

«يدخلون من البابين اللذين على اليسار لقاعة كبار الكهنة، بها أعمدة البردي الأربعة. كان أوزير واقفًا، عبر الحد النهائي غير المحسوب، ابتسامة غير مرئية، وهو يتلقى قرابين الوز المسمن المذبوح، وأصابع البلح المدور، وسمك البلطي الممتلئ بجسدانية مشرعة الزعانف، وفروع الشبت الدقيقة، وأوراق الخص العريضة، وعيدان البصل الأخضر المكور الرأس المستدق الأطراف»[2].

تتدفق صورة محكي الحجر هنا لتجسد أنواع الأطعمة تجسيدًا مفعمًا بالحسية البصرية والشمية كأن المشهد آني يشعّ نضارة وحياة، وكل الأطعمة تنضح طزاجة وخضرة. فالوز مسمن والتمر لا يزال بلحًا مدورًا، وسمك البلطي الذي يعيش في المياه العذبة، ممتلئ وزعانفه مشرّعة، والأطعمة النباتية ترشح طراوة.

ويتبيّن من خلال رصد صور الواقعية الحسية أن تباين مصادرها وموضوعاتها لم يمنع من التقائها حول وظيفة واحدة تُجسِّد الأشياء تجسيدًا حسيًا مشحونًا بحرارة التماس المباشر وجدته، مما جعل ظلال الشاعرية الواقعية بسمتها الحسية تنفذ إلى موضوعات تلك الصور بقوة وتمنحها حياة واقعية متكاملة.

وعلى الرغم من تنوع الصور المرصودة، حتى الآن، وتقاطعها من حيث موضوعاتها وإمكاناتها الأسلوبية ووظائفها، فإنها تحوز طاقات متقاربة من الفعالية والحضور الدائم في النص، وتنتفي الفوارق بين النزوة والواقعية الحسية، وتُوهم الرواية

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص158,157.

(2) المرجع نفسه، ص105.

القارئَ بالواقعية الشديدة ثم تجذبه فجأة إلى التأمل، وتوتره بصور أليمة عن الاغتراب والقهر الاجتماعي ثم تسحره بالفن المصري القديم والأسطورة.

### 1 ـ 3 ـ الصورة الأسطورية

سبقت الإشارة إلى أن الأسطورة الأوزيرية تمثّل سمة جمالية يستمد منها «إدوار الخراط» شاعرية تصوير جانب من حركة وعي «ميخائيل» بوضعه الوجداني والإنساني، بحيث لا تنفصل الأشياء والمشاهد التي تتأملها الشخصية الروائية عن مكنونها الأسطوري في كثير من الصور والمقاطع، شأن رواية «أوليس» لـ«جيمس جويس». وبذلك لا يعد استلهام أسطورة ما تقيدًا حرفيًا بما جاء فيها، خاصة إذا أدركنا أن في الأسطورة من الحرية والجمالية التكوينية ما يجعلها عنصرًا من عناصر التساند مع مكونات الجنس الروائي. وإذا كانت الأسطورة تحمل بعض ألوان التاريخ وظلاله، فإن حرية الإبداع فيها لا حدود لها[1] ولعل ذلك ما يفسر رجحان صور استلهام الأساطير ذاتها في كثير من الأجناس الأدبية. ويمتد المتخيل الأسطوري بمعجمه وتركيبه ودلالته في تواشج قوي مع امتداد رؤيا «ميخائيل» ذاته وما حوله. فـ«التنين» مثلًا كان في البداية كائنًا خرافيًا وهلاميًا غير محدد، ثم صار وجهًا من وجوه «ميخائيل»[2] وأخيرًا يتحول إلى حيوان صغير يجده «ميخائيل» في قلب المستنقعات فيعانقه ويأخذه إلى حجرته[3] وتقارن باستمرار الكائنات البشرية بالكائنات الأسطورية وتماثيل الفن المصري القديم. وبذلك لا تستقي الشخصية الروائية قيمها ودلالاتها من ذاتها أو مما تكتسبه من الواقع؛ بل من صلتها بتلك الرموز. إن السمة الأسطورية تفصل الشخصية عن الحدود الضيقة لوجودها الفردي وتمنحها السمات الكونية واللازمنية.

بذلك يتضح أن «إدوار الخراط» لم يوظف الأسطورة لأجل التساند الجمالي مع مكونات المحكي، وإنما كان توظيفها لغرض توسيع دائرة التأمل في الرواية. فالأسطورة تضع شخصية «ميخائيل» في منزلة بين البشر والآلهة، وتمنع صورتها من أن تتشكل في النص من خلال إعادة تكوين السمة الأسطورية وفق معايير جنس الرواية، فتبدو الشخصية كائنًا هجينًا يدبّ على الأرض ورأسه غارق في غيوم الحاضر المطلق الذي يضعه في زمن الآلهة القديمة.

---

(1) Jacques Scherér. **Dramaturgies d'Oedipe**. P.U.F. Ecriture. Première édition. 1987. Paris. P193.

(2) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص15.

(3) المرجع السابق، ص451، 452، 453.

وتمتد أسطورة «أوزيريس» و«إيزيس» في نص محكي «الزمن الآخر»، إما من خلال استدعاء جانب من جوانبها أو عبر انصهارها بالمحكي الرئيس كما سبقت الإشارة. غير أن توظيف الامتداد الأسطوري في النص سلك مسلكًا أسلوبيًا غامضًا إلى حدّ الإبهام ومشتبهًا إلى حدّ اللاتحدد والمفارقة، على غرار امتداد السمات الجمالية الأخرى. فمن يبحث عن الآخر ويحاول أن يلتقط أجزاءه؟ «أوزيريس» أم «إيزيس»؟ وهل يمثّل الأول وجهًا من وجوه «ميخائيل»؟ والثاني وجهًا من وجوه «رامة»؟ وما مصيرهما في النهاية؟ تشكل هذه الأسئلة تحديًا آخر للقارئ، يجعل تمثّل وظيفة الصورة الأسطورية مشوبًا بحيرة وتوتر قد يعيقان أي استدعاء لذهن القارئ لاستتمام إيحاءات الصورة عبر التوقع السردي والخبرة المسبقة.

ومما لا شكّ فيه أن حالة التلقي تلك غاية جمالية لا يقصد النص تحقيقها في الصورة الأسطورية فحسب، بل يمكننا أن نقول عن أي حدث في الرواية: إنه قد حدث ولم يحدث. فالسارد، مثلًا يحكي روايتين مختلفتين لما قام به حينما قالت «رامة» لـ «ميخائيل»:

«سأذهب لأنام، تعال قل لي: تصبحين على خير»[1].

«تعال قل لي: تصبحين على خير، وغطني حتى أنام»[2].

قد يبدو هذا الوضع الروائي عبثًا في نظر القارئ الرصين الذي يريد أن يفهم ما حدث وما لم يحدث. لكن النص يظل مصرًا على تحقيق تلك الغاية الجمالية واعتبار ما لم يحدث أو لم يُقل بقيمة ما حدث أو قيل:

«وكانت قد قالت له: أنا لك، في أي وقت، في أي مكان، وكانت قد قالت له: لاتلق بالًا إلى ما أقول، بل إلى ما أفعل. ولم يقل عندئذ، إن الكلمات عندها ليست مطلقة والمطلقة الصحة ولا تعني عندها شيئًا إلّا في سياق الفعل. أما هو فقد كانت الكلمة عنده ـ وما تزال ـ هي الفعل، أو على الأقل لها قوة الفعل.

لم يقل...

ولم يقل...

بل قال...»[3].

يصبح ما يقال في سياق نص «الزمن الآخر» بأهمية ما لا يقال، ويكشفان معًا

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص26.

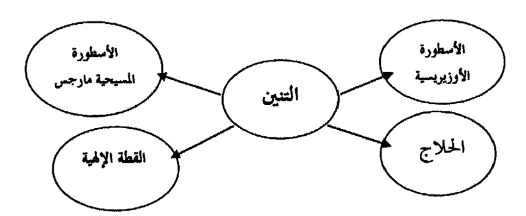
(2) المرجع نفسه، ص70.

(3) المرجع نفسه، ص 357، 356.

عن حدّة التوتر بين أوجه من عالمي الشخصية: الداخلي والخارجي. كما يمثّلان ارتدادًا ذاتيًا للرواية عن امتداد آخر مغاير لو تمّ إفصاح الشخصية الروائية عما تستسر في نفسها وهي تتحاور.

إن استدعاء الأسطورة في صور متعددة المعاني والدلالات وتوظيفها المبهم والمفارق لا يكسبان النص شاعرية أسلوبية مخصوصة ومتواشجة مع السياقات الجمالية والنوعية للجنس الروائي. لكن، وفي مقابل ذلك، يحقق الاستيحاء الذهني للأسطورة في صور رمزية متلاحقة ومتجاورة وجهًا من الشاعرية الانشطارية، بحيث تتطلب تلك الصور أساطير أخرى تمتد إليها، وتصبح حركة التصوير الأسطوري متعلقة بالأسطورة «الأوزيرية» المحور وقد استدعت تلك السمة الذهنية حلقات أسطورية جزئية لم يكن لها أن توجد إلّا بعد أن اتسع مجال التخييل بقوة وانفتح على إمكانات أسلوبية متباينة، حضّر لها «الخراط» باستدعاء الأسطورة الأساس استدعاءً معكوسًا، من خلال إشارات وتلميحات متفرقة أو عبر انصهارها بمحكي التأمل.

وبما أن حكاية الأسطورة الفرعونية المحور تنشد قتل «تنين»(*) الظلام وتبحث عن البطل الإله لبعثه بعد موته؛ فإن «التنين» في «الزمن الآخر» يتشرب دلالات العمل الأدبي وأبعاد سماته ومكوناته، ويجسّد أحد المعاني القصوى التي تطمح الرواية إلى التعبير عنه، وهو مجالدة المستحيل والصراع ضدّ ضرب من القوى العاتية التي تريد أن تحدّ من حلم الإنسان وتعرقل مسيرته نحو «الشمس». لذلك كان «التنين» بكل ما يجسّد من معان وأبعاد مركزَ تقاطع أسلوبي لأساطير متعددة في النص:




وتدور كل تلك الحلقات الأسطورية حول «التنين»، إذ به يبتدئ المحكي

(*) «قاطعة رأس التنين في الأسطورة المصرية». انظر:
- J. Chevalier, A. Cheerbrant. **Dictionnaire des symboles.** P215.

الأسطوري، فهو يستدعي ذهنيًّا كل مصارعيه الأسطوريين بما في ذلك «الحسين بن منصور الحلاج» الذي تحدث بدوره عن «التنين» في أبيات اقتبسها «الخراط» في خاتمة روايته «رامة والتنين»:

«نديمي غير منسوب إلى شيء من الحيف
سقاني مثلما يشرب فعل الضيف بالضيف
فلما دارت الكأس دعا بالنطح والسيف
كذا من يشرب الراح مع التنين في الصيف»[1].

وتتسع الحلقة الأسطورية أكثر من ذلك لتتشرب حلقات تاريخية معجمَها وتركيبها ودلالاتها:

«لقد سقط ست غريم» «أوزيريس» ألم يسقط؟ وصعد مارجرجس إلى صهوة حصانه وانحسرت مجازر البيزنطيين واستحصد إيمان الرهبان الأورثوذكس القديم في صحراء سقيط وانقصم الجباة الأمويون والعباسيون، أعمدة بن طولون السامقة الوثيقة قائمة، وبروج المماليك. انجاب جدب العثمانيين. شهداء دقلديانوس باسم المسيح وتحت شارة الصليب في صلصلة النواقيس، والتجريس بتحميلهم شعارًا بخمسة أرطال وتوجيه وجوههم صوب كفل البغال والحمير في المسوح السوداء والعمم السوداء. ونصوع الجدل السفسطي وشرح الشروح. والحفاظ على الكنوز عند الشافعي والقلقشندي وابن منظور على العرصات المطهرة المفروشة بالحصير، أمجادك يا إيزيس، تستعصي على الإحصاء. الدم المسفوح من أجل التنوير والتحديث على السهول والسهوب، من براري القوقاز إلى أحراش المكسيك، ومن صحاري نجد إلى ضفاف النيل في السودان»[2].

تجسد الصورة موقفًا ذهنيًّا يلتفت إليه المحكي بعد اختلاف حاد بين «ميخائيل» من جهة و«رامة» و«أحمد» من جهة ثانية في موضوع: «العنف لأجل المبادئ» إن كل هذا الركام من الأحداث والمعلومات الواردة في الصورة لا يعمق روائيًّا حدث الاختلاف الفكري بين الشخصيات الروائية. كما أنه لا يقوم بوظيفة درامية وحاسمة بقدر ما يُسهم

(1) إدوار الخراط، رامة والتنين، ص329.
(2) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص 350.

في تثبيت صورة عبث العنف والتسلط التي استخلصها «ميخائيل» من تاريخه ومن الأسطورة. كأنهما في مستوى واحد من الأهمية والدلالة.

ولا يستند هذا التشكيل إلى وظيفة الأحداث والأوصاف قدر اعتماده على خطة تخييلية تعتمد أسلوب المفارقة الساخرة الذي يتخذ من المحكي الأسطوري والتاريخي والديني مرجعيته بدلًا من السياق الروائي. وتتمثّل غاية هذا التشكيل في صياغة إدانة هي أقرب إلى البوح المتألم منه إلى التنديد الحانق. لكن توجّه الكاتب الإيديولوجي الذي استلزم هذا الاستيحاء الأسلوبي المنقطع عن السياق الروائي اقتضى عقد مقابلة بين ثلاث صور جزئية مفتعلة:

| صورة السقوط | صورة الرموز المجهضة | صورة تخلد ثقافة الماضي |
| --- | --- | --- |
| - سقط ست<br>- القصم الجباة الأمويون والعباسيون....<br>- انجاب جدب العثمانيين | - شهداء دقلديانوس<br>- مشهد جنائزي | - نصوع الجدل السفسطي وشرح الشروح<br>- الحفاظ على الكنوز عند الشافعي...<br>- على العرصات المطهرة |
| صورة متحاملة | صورة متعاطفة | صورة ساخرة |

فالمقابلة هنا بين الصور الثلاث قد اعتمدت على خطة الجمع بين مستويات ثلاثة من أساليب التصوير الرامزة التي تتوخى قسر المتلقي على الإيمان بأن الرموز المسيحية المجهضة هي ضحايا المفارقة التاريخية. وتلك وضعية توجّه الناقد إلى فحص وجه الصورة الأطروحي وبيان نسبة التوازن والاختلال في تقدير الصورة للموضوع التاريخي. وإلّا فما هي الوظيفة الجمالية لانتقاء أفعال دالة على سقوط رموز الحكم التاريخية في إيقاع سريع جدًّا «انقصم ـ انجاب...» ووصفها بنعوت سلبية متحاملة «جباة ـ بروج ـ جدب...»؟ وقد قوبلت صورة السقوط بوصف شهداء المسيح في مشهد جنائزي بطيء ومثير للتعاطف كأنه يتكرر كل يوم على الرغم من تعاقب سقوط أنماط «القسر والتسلط». ولعل إقحام بعض النماذج من ثقافة التراث بما لبعضها من إيحاء سلبي «الجدل السفسطي ـ شرح الشروح»، ووصف امتدادها التاريخي في الحاضر بنعوت لامزة «نصوع ـ الحفاظ على الكنوز ـ العرصات المطهرة ـ المفروشة بالحصير» جعل سمة المفارقة الساخرة تتحقق وتمعن في التحامل الإثني على صور من تاريخ الإسلام السياسي والعلمي. وهذا إخراج للمضامين على

وجه لا يناسب المحددات التداولية لمجال التلقي. وفي مجمل هذا التشكيل ظلت الحلقة الأسطورية ممتدة ومتشربة تلك السمة:

«أمجادك، يا إيزيس، تستعصي على الإحصاء».

غير أن سمة المفارقة الساخرة تلك ابتليت بتصريح بالقصد الذي كان مدركًا ومضمرًا في نظام تقابل الصور:

«الدم المسفوح من أجل التنوير والتحديث على السهول والسهوب، من براري القوقاز إلى أحراش المكسيك، ومن صحاري نجد إلى ضفاف النيل في السودان».

وقد أدت تجلية القصد في هذه العبارة إلى ارتداد سمة المفارقة الساخرة على ذاتها. فاستعاضة وظيفة الإضمار، بوصفها الرسالة التي على القارئ حلّ شفرتها، بالتصريح الحرفي الظاهر الذي لا معنى له غير الزيادة والحشو في الوضوح، أساء إلى وظيفة المفارقة في الصورة.

## 1 ـ 4 ـ التصوير الملحمي

يطرح الوقوف على السمة الملحمية في خطاب رواية «الزمن الآخر» التصويري إشكالًا جماليًّا بيّنًا. إذ كيف يمكن أن نربط بين صوغ روائي مبني على التقطع والامتداد المتشابك والمعقد، وبين الملحمية التي تقوم على الوحدة والكلية[1]؟ ولكن طموح رواية «الزمن الآخر» الدائب إلى نسج وحدة متكاملة، يسمح بتفادي ذلك الإشكال بالافتراض الذي به تمّ تجاوز الاختلاف بين الملحمة والرواية، بناء على اعتبار جنس الرواية عمومًا ملحمة عصرية لم تتوقف عن نشدان الكلية[2] فامتداد الصورة التأملية الصوفية تفتحًا وتعقدًا، واندغام أجزاء مستقلة التركيب في تفاصيل تلك الصور، يجسّدان وجهًا خفيًّا ومتواترًا لتركيب محكي «الزمن الآخر» في وحدة متكاملة. وإذا كانت سمة الملحمية تذكرنا بالمقصد القديم للملحمة والمتمثّل في تحويل الحياة إلى أسطورة أو حكاية مجازية، فلا ينبغي أن ننسى تجارب سردية سابقة في مضمار الحكي العالمي، استثمرت بقوة تلك السمة الجمالية، مثل «أوليس» لـ«جيمس جويس» و«الحرب والسلام» لـ«تولستوي».

فحين نتحدث عن سمة الملحمية في الرواية لا نقصد الحديث عن جنس الملحمة

(1) Georges Lukacs. **La théorie du roman**. Ed. Gonthier. Paris. 1963. P49.

(2) Idem. p49.

الذي ترتبط مكوناته وسماته بعصر مضى وبرؤية حياة تقوم على «الإيمان بوجود أبطال لا يتسلل إليهم شيء من الضعف إلَّا بالقدر الذي يتغلبون عليه في يسر ليظهر مبلغ قوتهم. وليس الأبطال في الملاحم أفرادًا، ولكن البطولة فكرة تتغلغل في العمل الملحمي كله.. ولذلك فإن ظهور الأعمال الملحمية يرتبط بفترات من تعاظم الوعي الجماعي وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة»[1].

وبما أن الرواية جنس أدبي نشأ في عصر الوعي الفردي، فإن ما يشار إليه بالسمة الملحمية في الرواية هو:

- اتساع الطموح الملحمي «المعاق» نحو الإلمام بالحياة الإنسانية في شمولها.

- تحويل كل شيء إلى حدث حيّ ووضعه أمام أعيننا، حتى الحالات النفسية يحاول الملحمي أن يصنع بها الصنيع نفسه[2].

- طابع الثبات وعدم تغير السمات الأساس للإنسان والعالم. فامتداد النص لا يعمل إلَّا على تأكيد الاستقرار الراسخ للبطل وللأرضية التي أنجبته. فهو معطى دفعة واحدة ومتعين بمركز مطلق ينأى به عن الاختبار الذي يعد «الفكرة المكونة جوهريًا للرواية والتي تميّزها عن المحكي الملحمي»[3] وبها تدرك الرواية أقصى درجات الامتلاء والاتساع والعمق بالقدر الذي يسمح به الجنس الروائي من الإمكانات[4]

وإذا كان عشق «ميخائيل» يُعد بطولة لأنه لا يضاهَى بعشق الآخرين، وكانت لغة مناجاته التي اتسمت بالتعالي عن نظام التواصل تجسد رغبة الشخصية في بطولة نوعية؛ فإن منطلقنا الأساس في مقاربة تلك السمة الملحمية ينحصر في كشف فعاليتها الفنية طبقًا لمعايير التصوير المستخلصة من رواية «الزمن الآخر». ولذلك نتوخى الاقتراب من تلك السمة انطلاقًا من أقوى مظاهرها حضورًا في النص وهي :

- التجريد القائم على حلول المطلق في النسبي.

- النزوع اللغوي المطلق.

- التنوع الهائل والتشعب الغزير في الموضوعات.

---

(1) شكري محمد عياد، **تجارب في الأدب والنقد**، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967. ص258.

(2) صلاح فضل، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1. 1985. ص292.

(3) M.Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman. Ed. Gallimard.** Paris, 1978. P202.

(4) Idem. p.204.

وسنعتمد في البداية السمة الأولى لنستكمل في ضوئها قراءة معايير التصوير الشاعري في رواية «الزمن الآخر».

تتسم أحداث الرواية بالعينية والفردية، وشخصياتها قد يكون لهم وجود فعلي في الحياة. ومع ذلك، فإنها تنفلت من الواقع المخصوص والمحدود وتجسد رؤى وأحلامًا ومواقف أكثر تجريدًا وشمولًا. كما أنها تعكس بعض القيم والمثل العليا التي قد تصدق على الإنسانية كلية بعيدًا عن قيود الزمان والمكان، فتدخل تفاصيل الأحداث والحياة اليومية العادية في النسيج الروائي ولا تكتسب أهميتها الأسلوبية إلَّا حينما تصبح مكونًا فاعلًا في البناء الفكري للنص، ذلك البناء الشمولي الذي تُثار فيه رؤى وتأملات تخترق حدود الزمان والأشياء، وتنشغل بهموم وجودية وأسئلة كونية لتشكل في تلاحمها مع الوقائع المخصوصة نسق الحياة الغائم والمفجع:

«وقال: بالطبع ليس هناك أبدًا هذه العرضية العابرة التي أظنها قد انقضت. لم تنقض. وأظنها قد زالت، ولكنها باقية، بمعنى ما، باقية. هذا أعرفه.

وقال: أيكون البقاء ـ في قلب العرضية ـ هو، ربما، كل السرّ، وكل الوضوح؟

وعاد يرتد على نفسه: البقاء؟ الخلود؟ هذا أيضًا لا شيء، لأنه لا زمن، هو أيضًا عدم، لأنه انعدام الوجود.

قال: ما معنى هذا؟ ما معنى أنني موجود، وأنني خلدت؟ من يعرفني؟ من يبقيني؟»[1].

لقد وضع «ميخائيل» حياته في نقوش ورموز تاريخية، كما أنه لا يملك في ذلك إلَّا «المساطير والصياغات والورق»[2]. إلَّا أنه على الرغم من تلك «السيمترية» يبحث في العالم المتغير عن قيم مطلقة من قبيل: «العدالة ـ الحبّ ـ الحرية ـ السعادة...». ويستلهم «إدوار الخراط» في جهده اللغوي الفريد تجربة الحب من النموذج الصوفي ويرنو بها للنفاذ إلى جوهر لا يُرَى، وهو يحاول أن يكشف عن حالتي اغتراب شديد: اغتراب العاشق وقد فشل في مجاهدة البعد عمن أحب، واغتراب لغة العاشق وهي تحكي وتصف ما استطاعت ذلك، وتظل في الروح بقيةٌ عصيت على القول والبيان. نقرأ على لسان «ميخائيل»:

«كل حديث عنك يجرحك، وكل حكاية عنك ظالمة ومتجنية، وكل إشارة إليك،

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص443.
(2) المرجع السابق، ص358، 357.

مني أو من غيري، كم هي قاصرة وناقصة ومعطوبة، لأن الحب الذي أعرفه ـ بك ـ هو كامل وصاف وبدائي وجوهري. الحب يطوى ولا يحكى....»[1].

ولعل ذلك ما يدعوه «إدوار الخراط» بـ«مهاجمة المستحيل» حين يقول: «الرواية في ظني خبرة من خبرات المعرفة الكلية، أتصور أنها في تحققها الكامل سعي نحو حقيقة كاملة هي بالطبع مهاجمة المستحيل»[2].

إن سعي «ميخائيل» الحالم نحو الحقيقة الكاملة جعلت مفردات مثل: الكلية والحقيقة المطلقة وكمال التحقق والواحدية وسكر الخلود.. سمات مهيمنة ومشعّة في كل مكونات النص بعدما اطَّرَد خبوها في أغلب الروايات. هكذا تعلو نبرة تلك السمة الصوفية إلى درجة تحول إلى حدّ كبير دون وصول نبرات السمات الأخرى إلى الملتقي.

ويبلغ موضوع الحب ذروة توهجه عندما يصل إلى نقطة يستحيل فيها أداةً بحث عن الحقيقة والمطلق. و«ميخائيل» مثل المتصوفة يسعى لبلوغ تلك الدرجة من المواجد لا لشيء إلّا لكشف السبيل إلى الحقيقة. فهو كائن «مشتعل» من الداخل دائمًا، ثمة «تنين» داخله يستعرّ أواره حينًا ويهمد حينًا أخرى. كأننا، هنا، إزاء صراع قاس تخوضه شخصية تستنزف قُوى القلب والعقل معًا لتحقيق درجة من الصفاء واليقين:

«الحبّ عندي هو المعرفة»[3].

«أحبك لأنني عرفت ما ينبغي به الألم»[4].

«سكر الهوى، وسكر الخلود. أنى لي بأن أفيق من السكرين»[5].

وعلى هذا النحو تطرد صور تمثّل حالات ذهنية ووجدانية تستوحي مواقف «النفري» و«ابن عربي» وشطحات أبي يزيد، وتشير إلى أن الوصول إلى كمال التحقق لا يؤدي إلّا إلى المزيد من الحاجة والشوق إليه:

«حتى عند كمال التحقق، تبقين شوقًا غير متحقق تمامًا، وفي أضواء لحظات المجد تظلين صبوة غير قادرة التمام..»[6].

---

(1) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص 54.

(2) إدوار الخراط، «أنشودة الكثافة»، المستقبل العربي، القاهرة 1995, ص48.

(3) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص445.

(4) المرجع السابق، ص448.

(5) المرجع نفسه، ص443.

(6) المرجع نفسه، ص243.

«وسأل نفسه بوضوح، عندما أجدها أفقد نفسي؟ وعندما أجد نفسي أفقدها؟»[1].

فلا يتمّ الإفصاح عن حالة الشخصية إلّا من خلال نقيضها:

«عندما تسكنيني أشهد بنفيك»[2].

تمثّل تلك الصورة ذروة الحس واكتمال اللذة الروحية الناتجة عن مجاهدة الشخصية المستحيل وخوضها صراعًا معقدًا بالنسبة إليها وإلى غيرها، بحثًا عن قيم مطلقة. غير أن شخصية «ميخائيل» في بحثها ذاك يسيطر عليها وعي يعمه الغموض وتمزقه التناقضات، حيث لا توجد قاعدة نهائية وقارة. فبينما يرى «ميخائيل» تلك القيم مطلقة ومتعالية ينفي عنها في الوقت نفسه تلك الصفة:

«المطلق عندي، هو العقل الإنساني. المطلق يجد سياقه في التاريخ، لا خارج التاريخ، في هذه الأرض لا فيما قبلها ولا فيما بعدها»[3].

«أيكون البقاء ـ في قلب العرضية ـ هو، ربما السرّ، وكل الوضوح»[4].

ويمكن إرجاع تلك التناقضات التي تتنازع شخصية «ميخائيل» إلى بحثه الدائب، بوصفه قبطيًّا، عن هويته التاريخية والثقافية. وهو في هذا البحث يضخم ذاته المتقاطعة في خطوط تاريخية متعاكسة «الفرعونية ـ المسيحية ـ الإسلامية ـ العربية ـ الكونية». وحينما يحيق بذاته العي والحصر في مشروعها الصدامي مع العالم، فإنها تتخطاه عن طريق الاحتماء الرومانسي بالماضي[5] لتصبح منبع القيم الإنسانية العليا. إنه يبحث عن تلك القيم في عالم لا يكف عن التحول والتدهور إلى درجة يدين فيها حتى نبل العنف المضاد:

«باسم أي براءة يرتكب العنف؟»[6].

هكذا تمتد مثالية رفض العنف السلطوي في تفاصيل الرؤيا بامتداد تخليه عن حلمه بالثورة. وعندما يراوده الحلم القديم، بين حين وآخر، فإن نظرته المسيحية بثنائيتها القلقة وحنينها الحزين هي التي تشكل رؤية الحقائق:

---

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص12.
(2) المرجع نفسه، ص243.
(3) المرجع نفسه، ص340.
(4) المرجع نفسه، ص443.
(5) المرجع نفسه، ص 238.
(6) المرجع نفسه، ص 341.

«للأنبياء والثوريين والذين يريدون تغيير الإنسان والعالم وجه الحنان القاتل»[1].

وإذا كانت رواية «الزمن الموحش» كما تبينا في الباب السابق، تجسد جماليًّا تدهور وعي المثقف في ضوء متغيرات عدة مرّت بها الأقطار العربية والعالم، فإن رواية «الزمن الآخر» تتمثّل الثبات على القيم والأحلام في سياق المتغيرات، بصورة تشبه استمرار الجمر تحت الرماد:

«قال ميخائيل: المبادئ لم تتغير»[2].

ولكن لم يعد مصدر ذلك الثبات مطلقًا، وإنما أصبح يتجسد في النسبي واليومي تجسيدًا أبديًّا وآنيًّا معًا، وصارت الشخصية الروائية تبحث عن معادلات دنيوية وحسية لوظيفة المطلق. ولعل هذا التحويل الدنيوي Laïc للمطلق هو الذي جعل «ميخائيل» يعيش ازدواجية حادة، إذ نجده، وهوفي درك النزوة الحسية والجسدية يسمو بروحه في مجالدة صوفية للاقتراب من المطلق، والعكس صحيح. وبقدر ما يصل التأملُ ذروتَه يستيقظ نثار الأحلام مليئًا بالفجوات ومتكافئ الأضداد. ولا غرابة في هذا الأمر ما دام موضوع الكتابة حلمًا بامرأة متناثرًا، يطفو ويتراجع من دون أن يغيب:

«هل أتذكر الحلم المراود المتكرر القديم: أنني في بيتها الذي سوف يصبح من الآن بيتنا؛ أم هو حلم داخل الحلم؛ غرفتها، في بيتها...»[3].

«عندما أتحدث عنها الآن، تبدو الأمور قاطعة الضوء، واضحة الأحجام والحدود ـ ليس في ذلك شيء من الحقيقة، في مجرى الأيام والليالي المختلط الأمواج، حيث ليس هناك إلّا شبه ضوء، وأجزاء مضطربة ومقطوعة الشكل. الضوء لا يأتي إلّا في الحلم»[4].

ومهما امتد الحلم وترامى فلن يبرح الحوار الذي لا نهاية له بين العاشق ومعشوقته التي ترد عليه ببعض الكلام حينًا وتنسحب إلى موقع لا يُرى في معظم الأحيان. هكذا تتحول الرواية إلى سيل كلامي متدفق مداره وحدة حكائية صغيرة تتسع وتتفرع إلى وحدات تأملية وحلمية متعددة، وتظل متماثلة في دلالتها ولغتها. فالشخصية الروائية عند «إدوار الخراط» تُعْطَى منجزة وتقدّم دفعة واحدة، لا تتغير ولا تتبدل كما لو كان كمالها

(1) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص 347.
(2) المرجع نفسه، ص 336.
(3) المرجع نفسه، ص 189.
(4) المرجع نفسه، ص 54.

الذي لا يحتاج إلى حركة يمنع عنها كل تبدل محتمل، فيصبح الزمن حاضرًا مطلقًا يزدري الواقع في رتابة متعاقبة، ويمد «رامة» شبابًا لا ينقضي ويسكب في روح «ميخائيل» عشقًا مجنونًا وخالدًا:

«الحبّ الذي أعرفه ـ بك ـ هو كامل وصاف وبدائي وجوهري»[1].

«وأنا أحج معك إلى جوهر الوجود.... يا سراجي أنت في الدجنة لهجت بك، جبروت جنوني بك فجور...»[2].

ويُعدّ تقلب الشخصية الحالم بين التجسيم النزوي والحب الروحي وإحلال «رامة» محل الكمال والمطلق المنشودين خاصية تحيد بالنص عما اتسم به النزوع الصوفي من فنائية روحية منسلخة من النفس ومن كل ما هو خارجي ليستوحي من السريالية:

«في تلك الليلة كانت شطحات التوله الجسدي بينهما جموحًا، لا يسلس قيادها»[3].

فإذا كان الحب وسيلة لبلوغ المثال وتجاوز الحدود الزمنية وكشف ذات المرأة، السر الذي لا ينال، فإنه سيستند إلى سمة الاستيهام الخاص بالنزوة الجسدية:

«وعاصفة الحب تهب بهما أخيرًا، لا يوقفهما شيء، وتنشق عن برقها الملتهب ذي الشعب، وهما جسد واحد متقلب الأيدي والأطراف، تطير اللهفة بالثياب والسيقان، الشفاه تلتقي كما لم تلتقِ أبدًا من قبل، تتحد في تماس عميق وتدخل كل الحرم، وتتكشف كل الأحناء، الشوق الجسدي يحلق ويحط بحنو عذب، عيناها ساطعتان تحته، وجسمها إليه هو الكمال وتحقق كل الأحلام المليئة المكتنزة الناعمة الطوايا، موسيقى البهجة التي لا توصف والعالم كله يصعد ويهبط ويصعد إلى عنان الأفلاك، في دورات تفوق كل الأحكام، حتى لا تطاق، وما تزال تصعد، ولا يمكن احتمال الفرح، وصرخة واحدة، تنفجر مع التحقق النهائي التام. وفي السماء صفاء فجأة، وسلام لا حد له»[4].

وكان «ميخائيل» يناجي أَثَرَ ذلك العشق المطلق بصور لغوية متعالية لا تذعن إلَّا لنسيج صوتي فريد. وقد شغلت قيمة الصوت الأسلوبية أو فعاليته الفنية الدارسين في

---

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص 54.
(2) المرجع نفسه، ص 281.
(3) المرجع نفسه، ص365.
(4) المرجع نفسه، ص 192 ـ 193.

مختلف اللغات والثقافات منذ القديم إلى الآن. وقد أدى وضع هذا المبحث الاستشكالي إلى تباين نتائج دراساتهم. فهناك من يقول بقيمة الصوت الأسلوبية التي ترجع إلى طبيعته ذاتها[1] وهناك من لا يرجح هذه القيمة ويرى أن لا رمزية للأصوات إلّا بواسطة دلالة الكلمات.

لذلك يصعب وضع شروط ضرورية وكافية لحصر رمزية الصوت وضبطها، ومن ثم يظل الاقتراب منها مسلكًا نقديًا انطباعيًا يفتقر إلى التعليل لإثبات رجحان دلالتها. ذلك ما نتوخى الاقتراب منه في ضوء سمة التصوير الملحمية الثانية. إن إيقاع الصوت اللغوي لا يملك إلّا حدًّا أدنى من القدرة التعبيرية التي يتوفر عليها المكون المعجمي. ولذلك فإن تنظيم المبدع للأصوات يبدو أقرب إلى الحياد ومتحررًا كلية من التواضع أو ما يُسمّى بالمعنى المعجمي الذي تحمله الكلمات، بحيث يستطيع المبدع أن يشكلها بحرية أوسع، ويرجح لها محتوى ما من دون استدعاء محتوى سابق أو مقابلته به، لأن المعاني ليست قوية ولا حاسمة بالدرجة نفسها التي للمكون المعجمي. وحتى لو تراكمت أصوات معينة أكثر من غيرها في صورة روائية أو شعرية، مثلًا، تبقى الفعالية الفنية متوقفة على القيم السياقية، بحيث يمكن للأصوات نفسها أن تحمل معاني مختلفة الرجحان بحسب شروط سياقها النصي.

ويبدو «الخراط» نفسه متخوفًا من احتمال الوقوع في الصنعة والافتعال بسبب استخدام موسيقى الحرف بعدما لاحظ شيوعه «بشكل ينذر بخطر الوقوع في مجرد البرشقة والنمنمة والزخرف البديعي القديم»[2]. ويشترط تجاوز هذا الخطر باللجوء إلى سمة «المحارفة أو الإصاتة»[*] على نحو يتوفر فيه الصدق ويقتضيه الموقف الانفعالي، ويكون الهدف من تحقيقه يرمي إلى «مهاجمة المستحيل»[**] الذي يعني عنده «عبور الفجوة بين الموسيقى كصوت بحت وبين الدلالة اللغوية ودمجهما معًا»[3]. فاللغة بما

---

(1) ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة 1956.ج 1. ص65.
عن: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري** (استراتيجية التناص)، دار التنوير، الطبعة 1، 1985، ص 34.
- J. Molino et J. Tamine. **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie.** P.U.F Paris. 1982. P58.59.

(2) إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة**، ص، 30,29.

(*) المصطلحان لإدوار الخراط.

(**) تذكرنا عبارة «مهاجمة المستحيل» بما قاله الآمدي في شعر أبي تمام: «أراد البديع فخرج إلى المحال».
أبو القاسم الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف. مصر 1972. ص113.

(3) إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة**، ص30.

تتضمنه، حسب رأيه، من «بنية موسيقية ومن نسيج سحري موسيقي قادرة على الغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس»(1).

إن ما نلاحظه من غرابة ومزاجية في منطق «الخراط» وهو يعلل الصدق الفني بـ «مهاجمة المستحيل» يتجسد حقًّا في الصور التجنيسية التي تمثّل في روايته «الزمن الآخر» مستوى من التوجه يوشك أن يصل إلى استحالة تحقيق أدنى قدر من التواصل مع القارئ. هكذا تبدو الكتابة كأنها مغامرة لنفي ذاتها، لأنها تعبّر عن شيء يستحيل التعبير عنه، فيصبح الكلام ضربًا من «الجمجمة والغمغمة». يقول «ميخائيل» في صورة مفعمة بالقسوة والانشطارية:

«ها أنذا أجمجم في أحبولة العي والاستحالة ولا أسكت. أنين الرومانتيكية بلا شكّ عيي يحيق به الحصر لكنه تراوح أغنية بلغة لا أعرفها وأفهم غنتها، يخدش لحم القلب المكشوف ويجز فيه عميقًا، كان يجب أن ألا أحاول أن أقول الذي لا يمكن أن يقال. وليس ما أحاول إلَّا غمغمة غائمة ملتبسة»(2).

إنه التصوير القاسي الذي لا يستمد رحيقه من أسلوبية مشهدية قائمة على تجسيد الألم المرعب بشتى عناصره السلبية، بل من الدفقة المجازية للألفاظ ومجمل الإشارات التجسيمية «أنين الرومانتيكية عيي - يخدش لحم القلب - يجز فيه عميقًا» وتلك صور توغل في القسوة والمعاناة لتجسيد ذروة الألم الذي واكب لحظات رفض «ميخائيل» الصمت حينما يصيب القولَ ضربٌ من العي ويجعل تحققه مستحيلًا، فيحاول «الجمجمة»(*) و«الغمغمة» بأصوات غائمة وملتبسة، ويرسم هذا التجسيم لأثر الأصوات المفعم بالقسوة حدودًا وملامح حسية وخارقة الحيوية من دون أن ترفد الدفقة التعبيرية الحدثَ الروائي بشحنة درامية، وإن كانت سمتها الانشطارية المتواترة لم تمنعها من تزكية صورة مجالدة المستحيل الكلية بصورة رمزية موازية للصور المرصودة إلى الآن.

وقد أدى نشدان الصور الصوتية، كما هو مصرَّح به في الصورة الانشطارية، إلى خروج المحكي إلى تناغم صوتي بحيث تكاد بعض المقطوعات والصور تتميز بجرسها أكثر من تميّزها بدلالتها، حتى نصل إلى ما يقترب من هذيان يسبق التعبير أو ما يشبه الرقى والتعاويذ والنقل السحري المباشر للانفعال بصورة صوتية ما. ويهيمن في هذه الصور الحرفُ بصفته الصوتية أو الموسيقية وليس بصفته الكتابية كأنه

(1) إدوار الخراط، **مهاجمة المستحيل**، دار المدى، دمشق، 1996، ص17.

(2) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص238.

(*) جمجم في صدره شيئًا أخفاه ولم يبده.

- ابن منظور، **لسان العرب**، الجزء 12. دار صادر، بيروت، ص109.

رجع وصدى لجيشان حركة داخلية، كما نرى في المقطوعات السبع التي يتردد في كل منها صوت معين. ويمكن القول إن هذا النزوع التجنيسي يمتاز بتركيب العناصر الصوتية أو الصوتية والدلالية تركيبًا معقدًا يجعل احتمالات القراءة والتأويل كثيرة وانطباعية. وقد أدى ركوب المجاز لتَصَيُّدِ اللفظ المجانس في الموضع الذي لا يوفره استعمال اللغة السياقي إلى افتعال علاقات مجازية بعيدة الدلالة ومعقدة، وتُغلِّب المسموعَ على المفهوم، فتكون الصورة نادرة الوقوع صعبة التكوين نظرًا إلى حدود وظائف اللغة وإمكاناتها في هذا المجال:

«سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسور سماديره، تستجيش سلاح السطوة المسنون على سنمة فينوس المستديرة بين عساليج الاستسرار السلسة.الشمس تكسر الحبوس، ساطعة وسوداء السنى. سقطت سدود السجن. الغسق العابس والسدف الدامسة قد انحسرت الساعة، وهواجس السراب مطموسة. موسيقى نواقيس المسرة تنسدر على سهول شاسعة. أي إيزيس، يا سلطانة، ها قد استجبت للاستنجاد. أساور النحاس لها وسواس على الرسغين والسلاسل تميس على الانسكاب المسبوك. انسدال الساتان الناعم من على الساقين المسحوبتين اللتين تنوسان وتنسابان من مسكته المستحكمة. يستطلعان ويستصرخان ويستهولان السكرات المستمرة، تسديه سنابل جسمها، سائغة، فيستطعم السلافة إذ تسيل ويستاف النسيم الساخن. يسفعهما السعير وهو يحسو الكأس التي تسح. وسنابك السيرابيوم لها سورة مستطيرة وسعار التمريس على ملاسة السمرة الممسودة. يلتمس السحاب المتسلسل السقوط ويسوخ السهم مغروسًا في مرساته الأسيلة. ثم انبجاس المساورة الذي يستنيم إلى الوسن تسفي عليه السوابح المسترسلة حتى يوسد الاستكانة إلى الحنان الأخير»[1].

وحتى لو تجرأنا وافترضنا أن البنية اللغوية كلما تشابهت فإنها تمثّل حالة نفسية متشابهة ومنسجمة، فإن نماذج المقطوعات الصوتية في رواية «الزمن الآخر» لا تسعف على تعليل هذا الافتراض لأن دفقات الألفاظ المجازية في كل تلك المقطوعات الصوتية توحي بنسب متقاربة، بتوغل الصور في ما يشبه البوح المتألم باليأس والقسوة والمعاناة:

(1) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص200.

| | |
|---|---|
| الهمزة | أدت ـ الأشجان ـ آمال مؤودة ـ آكام الآلام ينوء ـ الأسى ـ الأحزان... |
| الهاء | تهمي ـ تنهمر ـ اللهب ـ التهلكة ـ يهوي في الهوة ـ الانهيار ـ التأوه |
| العين | عجيج ـ عصفت الأعاصير ـ طعنة ـ عسف ـ الروع ـ عاتية ـ العتمات ـ الوجع... |
| السين | سنان حسك ـ العابس ـ الدامسة ـ السعي... |
| الجيم | الجريمة ـ جهم ـ مجازر ـ الجلادين وخناجرهم الجائفة ـ جنايات ـ الداجي ـ الوجع ـ حشرجة ـ جحيم ـ جمجمة الجراصات.... |
| السين | سجن ـ إسار ـ سلاسلها ـ أسوار ـ تكسر.... |
| الغين | دغلة الغضب ـ غوائل ـ الغلة ـ الغبش ـ تغضن.... |

وإذا ضؤل التوازي الصوتي، فإن دائرة الاحتمالات الانطباعية تضيق وتصبح العلاقات الدلالية خاضعة نسبيًّا لمقتضيات سياق التأمل:

«الآن طاحت الأحلام والمنى ودرست رسوم الأخيلة. لم يبق إلَّا رسيس الحب، راسخًا لا يريم، مركوزًا وأخرس لا ينبس»(1).

ومما لا شكّ فيه أن تقاطع المستوى المعجمي والكثافة المجازية للصور الصوتية في نبضات حسية مشحونة بما يوحي بالألم واليأس يزكي ما حاولت الصور الانشطارية السابقة إعلانَه. يقول «ميخائيل» في استطراد تجنيسي:

«وعلى الرغم من دغلة الغضب المتوغلة في مغاوري وعلى الرغم من غابة الغيلان المراوغة فإن غنة غوايتك لا تغادرني مغمغمة بأغنيات غامضة المغزى، غوائل الغلة قد غدت أضغاث لغو غابر، وغاشية غبش الغمر قد غابت في غضون غرارة لها نغمات الملاغاة، بغي طغمة مغانيك يغللني، غرامي فيك غلواء وطغيان غريم ليس غريبًا ولا يغيب عني بل موغل في أغواري. أصغو إلى غنج أغاريدك الغزلة وإلى دغدغة الغيد في غلالتك، أفغم ثغرك الرغد، وفي مناغاتك غفران لكل النزعات والمغامز، بزغ الغراس المغروق في غيطاني، غاضت الغيامات وغار الغي وتغضن الغضا، في غمضي غدائرك المغدودنة على غيضتك الغناء غضونًا غضرة سابغة على

(1) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص، 203.

غضوضة الردغة الغمقة ألغ فيها وأوغل في غسق الغلمة، الغدق يغمرني فأغص برغرغة الغطاس في الغدير الغض الغمرات، وهأنذا غائب في المثول، وماثل في الغياب»[1].

يُخيَّل أن هذه الصور تجد في ركوب المجاز الصوتي اقتضاء من الموقف الانفعالي، كأن الصورة ضرورة صوتية حينما تخبو طاقة اللغة السياقية ويصبح استيحاء الشحنة الدرامية من الدينامية السردية أمرًا مستحيلًا. هكذا نكون بصدد شاعرية يمكن وصفها بشاعرية المجاز الصوتي التي يعمد إليها النص لغاية أسلوبية يمكن أن ندخلها في باب التعويض. فلجوء التصوير إلى توازيات صوتية في سياق أو مناسبة لا يتيسر فيهما التصوير الروائي أو يحول عائق ما دون توظيفه، يستلزم تلك السمةَ حذقًا فنيًا ومعرفةً واسعة باللغة قد تبدو عزيزة الوقوع وصعبة التصيد.

وإذا حاولنا الاقتراب من ظلال هذه الصورة ونبضاتها المرئية والحسية، فليس بالوسع غير الاستعانة بالعدة التي تقدّمها لنا الشحنة المجازية للألفاظ والإشارات الرمزية المتتابعة، وكذلك الاستضاءة بوحدة سياق الرؤيا التي تطمح إليها الصورة التأملية.

إن بمقدورنا أن نعتبر الصورة المرصودة تَبُثُّ إشارات مجازية متوالية توغل في تجسيد تَطلُّع «ميخائيل» الوجداني والصوفي نحو «رامة» على الرغم من قيود الإحباط واليأس التي تحيط به من كل جهة. إن الحجب الكثيفة والمؤلمة التي حالت بينهما: «دغلة الغضب ـ غابة الغيلان المراوغة..» لم تمنع «ميخائيل» من الإمعان في أمرين:

ـ الأول: وهو استمراره في اللهج الغامض والمهوش بعشقه لـ «رامة» حتى غدا تعطشه الحار إلى وصالها أخذة لغو قاسية.

ـ ويقترب الأمر الثاني من الإشارة إلى صفات «رامة» «الملائكية» التي جعلت عشق «ميخائيل» لها قيدًا قاتلًا وعميقًا في نفسه. وبذلك تمتد الصورة في استيهام شبقي يجفل عن التصريح من خلال التوسل بالإمكانات المجازية.

إن التصوير هنا لا يشكل باللفظ ما يندفع إليه الجسد من حركة نزوية، بل يصبه في قالب رمزي ممعن في اللاتحديد: «بزغ الغراس ـ غيطاني ـ غاضت الغيامات ـ في غمضي غدائرك المغدودنة ـ غضونًا غضرة ـ أوغل في غسق الغلمة ـ الغدق يغمرني ـ الغدير الغض....» وتمضي الصورة في تشكيل ذهني ولغوي يذعن لمكون الماء وينضح نداوة ونعومة. ويتحول الجسد إلى فضاء مثقل بالغمر والغدق والرداغ، إيحاء

(1) إدوار الخراط، الزمن الآخر، ص465.

بالانتقال من احتدام قاس «دغلة ـ غيلان ـ الغلة ـ الغبش ـ تغضن ـ غار الغي» إلى تدفق الرغبة الحسية حتى الغياب في ذروتها.

ولعل التعويل على طاقة الصورة اللغوية والبلاغية، في حدودها الجزئية، لا يسعف على التقصي المؤمل لوظيفة صوغ اللغة الصوتي والمجازي الغزير. إننا نفترض أن تشكل الصورة يستند في عمقه إلى حركة سياق الرؤيا من جهة، وإلى ما أعلنته الصورة الانشطارية سابقًا من غايات أسلوبية وجمالية للتجنيس الصوتي من جهة ثانية.

وما دام سياق الرؤيا المقيد دائمًا باليأس والاستحالة يحول هوس«ميخائيل» وحلمه المطلق بـ«رامة» إلى الإمعان في الاستيهام النزوي، فإن حركة الصورة المرصودة، بما هي اقتضاء أسلوبي لانفعال قاس، تجسد لحظة بلوغ اليأس كماله. وبذلك يكتسب التشكيل المائي في الصورة دلالة رمزية أكثر رجحانًا من تلك التي استخلصناها من حدود المعجم اللغوي والبلاغي، وهي هاجس الغرق، تلك النغمة الغامضة والمتكررة التي ينتهي إليها نزوع «ميخائيل» الوجداني والإنساني:

«الغدق يغمرني فأغص برغرغة الغطاس في الغدير الغض الغمرات، وهأنذا غائب في المثول، وماثل في الغياب».

إن الذي يستخلص من تتبع صور التجنيس الصوتي وما توحي به من تجنيس معنوي هو القصد الأسلوبي إلى إقحام سمة غنائية مفعمة في الانشطارية، لا تسهم في توضيح الفكرة وتعميقها كما نجد في الملحمة، ولا في مساندة مكونات جنس الرواية لنسج صور أدبية وإنما تُغَلِّب المسموع على المفهوم وتوغل في مضاعفة تعقيد التركيب النصي ولانهائية الدلالة. لذلك يصبح من اللازم التريث في قبول أهمية هذه السمة الأسلوبية في التصوير الروائي. وذلك من جهتين:

ـ جهة تكونها الذاتي المطلق باعتبارها أصواتًا وتراكيب ومجازات، حيث انفصمت العلاقة بين الدوال ومدلولاتها، وأصبحت حركة العلامة مقتصرة على ملاحقة الدوال للمدلولات ملاحقة صوتية، يهيمن فيها اللاتحديد وغياب الدلالة أو فراغها. ويعني القول بوجود مثل هذه الصور أن ليس لها صفة محددة ولا وظيفة جمالية معينة على الإطلاق، ومن ثم يصعب القول مع «إدوار الخراط» بأن لها قدرة جمالية على توسيع الدلالة، بل على العكس، تمعن في اختزال المعنى وتوغل في الإبهام واللاتحدد الكاملين. فالصورة الروائية، كيفما كانت سماتها اللغوية، ترمي إلى مشاركة السارد المتلقي وجدانيًا وجماليًّا، تلك المشاركة التي تُحد بإمكانات النظام التواصلي القائم. ويبدو من المستحيل أن تكون إمكانية لغوية ما خارج تمثّل السارد مثل ما هو من ضروب العبث تصور إمكانية

لغوية ما قائمة بذاتها ومستقلة عنه، ولها سطوة كاملة وثابتة. وتلك حالة أفرزها الإيغال في الحلولية وتمركز المطلق في الذات اللذين استوحاهما «إدوار الخراط». مما يعتبره «الحلم بملامسة الإلهي واللغة الإلهية، أي الحلم بخلق لغة قبل استعمالها»[1]. ومؤكد أن أي تصوير لغوي لا يمكن أن يُحَد في قيمه الجمالية فقط، أو حتى أن يتصل بها لذاتها، بله أن يتضمن المطلق واللامتناهي. فإذا كان «ميخائيل» متمركزًا على ذاته، فإن تلك الذات ليست من إبداعه مطلقًا، لذلك يكون أقصى ما يتوخاه التصوير اللغوي تجسيد الدهشة أو الحيرة مما تدركه الشخصية عن ذاتها وعن الوجود الخارجي، حتى وإن كان لا يتحقق إدراكها لهما إلّا فيما يُنسج من صور.

ـ أما الجهة الثانية فتتمثّل في عدم انصهار تلك السمة مع مكونات جنس المحكي الروائي وسياقه السردي. فصور التجنيس بركوبها المجاز الصوتي «اقتضاء» من موقف الشخصية الانفعالي، تخبو فيها طاقة النص السياقية ومكونات الجنس الروائي. لذلك أصبح من غير الممكن شحذ ذهن القارئ لاستدعاء الصورة الروائية واستكمال دلالاتها عبر عمليات التوقع السردي والخبرة المسبقة، إن لم نقل إن مثل تلك الصور تقاوم ذلك الاستدعاء بسبب ملاحقتها التجنيس الصوتي المبهم واللامحدد والذي يعوق التلقي الروائي لحساب التلقي اللغوي المطلق.

وإلى جانبِ خاصيتي التجريد والنزوع اللغوي المطلق إلى التجنيس، تميزت رواية «الزمن الآخر» بالتنوع الغزير والتشعب في الموضوعات التي تعرض لها. لذلك يتمّ الاستطراد من دائرة إلى أخرى باستمرار. وكما بيّنا سابقًا ترد الأحداث الواقعية جنبًا إلى جنب مع التاريخ والأسطورة والوثائق والصور الأثرية والحلم والاستيهام والرموز الدينية. وتحظى كل هذه الدوائر بالقدر نفسه من الحضور والفعالية لتشكل في النهاية مستويات من وعي كلي كأنه فكرة في عقل السارد الذي يطمح إلى أن يسدّ مسد الامتداد بمفهومه الصارم. وقد يبدو تمثّل كل دائرة ممكنًا في حدودها الجمالية المغلقة والآنية، أما إذا نظرنا إليها في سياق تكوين النص بوصفه معيارًا لاستجلاء ماهية الصورة ووظيفتها، فستصبح القراءة محفوفة بالمزالق، ذلك أن الدائرة لا تنتظم في وحدة من وحدات التكوين النصي بصفتها تفصيلًا جزئيًا أو انشطاريًا، حتى يتمكن الناقد من إضاءة ما بينها من تقاطع داخل نسيج الامتداد، بل هي أجزاء دائمة الحركة والتموج من خلال تكرار عناصر ومكونات معينة «الموضوع ـ الشخصية ـ المكان ـ الأسطورة الأوزيرية» بحيث لا يتناسب كل جزء مع المساحة التي يشغلها ولا تتواشج مع التكوين النصي في الوقت نفسه.

(1) إدوار الخراط، **مهاجمة المستحيل**، ص43.

تبعًا لذلك يكون من الأجدى الحديث عن تكوين جزئي مطلق غير مسند بالسياق النصي. وهو تكوين شبيه بمفهوم «الحلقية» في «البنيان الملحمي المرن الذي يتيح بمرونته تعدد المستويات.. التي لا ترتبط بالضرورة عضويًا والتي تعتمد على مادة شبه حلقية»[1]، بحيث يصبح على القارئ أن يلتقط الإشارات المضمرة والجلية من هذا التكوين الجزئي لكي يدرك الوظيفة المسندة إلى تلك الدوائر المتعددة والمتناوبة، ويتحول لديه الإحساس بالتكرار إلى الإحساس بالعمق المتزايد والامتداد نحو الكلية.

لكن إدراك هذه الغاية الجمالية يظل، مع ذلك، صعب التحقق. ذلك أن تلك الدوائر تحاول أن تسترفد الأثر الجمالي من طبيعة صورها، وليس من السياق النصي. ويعد تشغيل تلك الصور بمصادرها وموضوعاتها وإحالاتها، مغامرة أسلوبية لا تخلو من مجازفة كذلك نظرًا إلى صعوبة ملاءمتها العمل الروائي من جهة شروط جنسه ومحدداته الجمالية، وإلى إمعانها في التحذلق والتزيد. وعلى الرغم من استنكاف كثير من الروائيين عن هذا الصنف من الصور، فإن استدعاءها الغزير، بما يمكن أن يضمنه من ثراء التأمل الذاتي، يُعتبر إحدى الخصائص المميزة للتصوير عند «الخراط»، وتصبح إمكانية حضور الصور الثقافية واسعة. فليس غريبًا أن يطرد الاستيحاء من مصادر دينية «مسيحية وتوراتية» من قبيل هذه الصور التي تسترفد موضوعها من السياق الديني ومن لغة العهد الجديد:

«وجاءت رؤساء الملائكة السبعة إلى آدم وعندما رأوا حواء تتكلم معه، قال أحدهم للآخر: «من هذا الكائن النوراني الأنثى؟، لأنها حقًّا على شبه الشبه الذي ظهر لنا في النور، تعالوا الآن فلنمسك بها ونلق بذورنا فيها، حتى إنها عندما تتلوث ببذورنا لن نستطيع أن تصعد إلى النور. ولكن حواء التي كانت هي نفسها قوة أولى ضحكت على نيتهم الرديئة وألقت بالظلام على عيونهم وتركت شبيهتها، خلسة، بجانب آدم. أما هي نفسها شجرة المعرفة، وأولئك العميان راحوا في الخديعة، ولوثوا جسمهم فقط.

كان آدم الأول النوراني هو العقل.

أما آدم الثالث، وظهر في اليوم التاسع والأخير وتكاثرت ذريته، واكتملت الأرض»[2].

كما يطرد الاستيحاء من مصادر الأسطورة الفرعونية والموروث القبطي برموزهما وعوالمهما الخارقة:

---

(1) لطيفة الزيات: «أدب الستينيات ومنظور جديد للحقيقة»، **مجلة القاهرة** سبتمبر/أيلول 1992. ص136.

(2) ادوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص، 272,371.

«زهرة الشوك البيضاء بزغبها الهفهاف على رأس ثور طيبة الأسود، تحت تعاشيق الخشب المملوكي التي تريد أن تحضر ـ وأن تطلق ـ المستحيل. الذي يحملنا على ظهره الشاسع الامتداد هو أوزيريس أبيس الطفل المقرن الذي ثل عرش رع يومًا وليلة لا ينتهيان في تحوله السابع. التياتين التنانين العمالقة تنقض عليه يفور الماء الحميم في القدر المنصوبة على الجبل الشرقي الموحش، بين نباتات الظل الممتدة التي استطالت الآن أوراقها عريضة وملآنة، تحت النجوم نشوة العرمة. وبدائية الدم المتدفع يثجّ من المزق الممزعة بحزازات الأشواق والصبابات، والرأس المجزور يثب للحياة، من ارتماض قسوة الهذيان، مبعوثًا وسط تهليل شاروبيم الممتلئين بكامل المعرفة والصاروفين المشتعلين بكامل الحب أجنحتهم لا تكف عن الرفرفة حول الثور الجعران المتجدد الحياة بالحق ابن بتاح ملك المكان الخفي. سيرابيس الفرح المجلجل والبهجة المدوية في عقيق البرق الذي يشرخ السماء. الرأس الفخور الذي يبقر أحشاء الأرض باندفاعه الجموح وبجنان لا حدّ له يغتذي بثمر الآلهة، ترقص حوله تسع رامات هن هي في دورة تشرئب إلى ذروة النصوع اللألآء، ديونيزيوس ميثراس الشمس الثمل بروح أورفيه، أثب إليه، في طفولتي، عبر استحالة البئر العميقة في سيرابيوم كوم الشقافة، فأصل، لكي أجده يقوم حرسًا لا تغمض عيناه على بوابة التنين الشامخة بحراشيفه وذيله الذي ضربته قاتلة، ويحلق كالنسر بين عناقيد النجوم المتقطرة حلماتها الداكنة تنزّ بالمتعة، ويرقص مع البجعة القمرية المستديرة البطن البيضاء إيزيس الفاتحة فاها بقرة القمر المقدسة. الثور الذي يثور تحت حوافره تراب القربان، في أزقة الطرانة وشوارع أخميم حيث بؤرة النهر القديم، مسوقًا إلى الذبح أبدًا عشية سوق منصوبة في مولد متجدد بالذكر والبخور، ومكللًا بأعواد الخضرة تذبل بسرعة وبالشرائط الملونة الممزقة من الملابس النسائية الريفية الحميمة الخفاء، ثور بابل الذي تحمله عشتروت على بطنها، الثور الذي هو أبو التنين، والتنين الذي هو أبو الثور المجنح، لا يموت بل يحيا إلى الأبد والحياة وفيه نكون. النار الماء ديونيزيوس أوزيريس ديونيزيوس المقذوف به إلى العباب في بطن الوادي على قارب هش يميد به الماء الخصب وينهض ويميد ويمخر فوق الطوفان مع إيزيس الواحدة الواحدة ايزيس أم الأرض الوثيرة المهتزة بالعشب الأخضر اليانع الدمث، حتحور أم الأولياء أم الآلهة أجمعين أم أبيها وبنت

ابنها. الثور سيرابيس الألف والأوميجا الحق الأول إله القضيب إله الحمامة التي أطلقها المخلص رع تسف وتسمو وتهدل بأنين المتعة. رماد الاحتراق يرف بالحياة ويصب في شراييه دم زاجريوس الثور المذبوح أضحية وقربانًا الإله الذكر الأنثى معًا الملتحي بجدائل الشعر الضارية العبقة معًا المسيح العذراء المشبوح الذراعين بالمسامير رضاع المحبة ساقط يتقطر على الصليب، تيريزياس المفتوح العينين لا يبصر في النور لأن نوره الداخلي لا يطاق، وثدياه ليس فيهما بذاءة بل طهر أخير يصعد من ثبج المياه البدائية الحارة والمتعتمة بور يسيل على تخوم الوجود الكامل واللاوجود، وينفجر بزئير الانتهاء»[1].

وترد صور كثيرة تحيل على مجالات متخصصة كالظواهر العلمية وعالم النبات وفن النحت والترميم والطبخ. وعلى الرغم من مزايا شاعريةِ هذا التصوير وقدرة تبليغها فوارقَ دقيقة يصعب صياغتها بشكل آخر؛ فإنها تبقى استدعاءً جماليًّا يانعًا شبيهًا بمتحف ذهني يَحدُّ من مجال خيال القارئ.

لكن هذا الاستنتاج لا يعفي الناقد من محاولة تأويل القصد الأسلوبي والجمالي من ذلك التنوع في الأساليب والدوائر. ذلك أنه من المؤكد أن القصد ليس الكشف عن خصوصيات تعبيرية لمستويات اجتماعية أو ثقافية متباينة في دائرة أوسع، هي الوحدة الأسلوبية العليا، ما دام «أن كل لغة داخل التعدد اللغوي تشبه مرايا مصوب بعضها إلى بعض بالتناوب، فتعكس بطريقتها الخاصة زاوية ضيقة من العالم وتوجهنا إلى أبعد من هذه الانعكاسات المتبادلة: إلى استكشاف واستيعاب عالم أكثر رحابة وتنوعًا من العالم الذي تعكسه لغة واحدة أو مرآة واحدة»[2].

وليس القصد أيضًا استعراضًا لبراعة المحاكاة الأسلوبية كما نلاحظ في بعض النماذج الروائية[*]. إن الغرض من تنوع الدوائر والصور محاولةُ تجسيد انفراط عقد التواصل الإنساني واللغوي وتقطعه. فالتمركز المطلق للشخصية الروائية «ميخائيل» والتمزق الذي تعانيه يسفران عن حلقات لغوية وإنسانية لا تتحاور ولا تتفاعل. لذلك يأخذ موضوع الترميم بعدًا انشطاريًّا ويظل قضية خاسرة وأملًا محبطًا ومشكوكًا في نتائجه:

«شظايا هذه الحياة الواحدة المتعددة، المتكررة، هذه الحيوات المنشقة

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص214، 213.

(2) M.Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman.** P.226.

(*) انظر مثلًا الروايتين: «**كتاب التجليات**» لجمال الغيطاني، و«**نجمة أغسطس**» لصنع الله إبراهيم.

المتفارقة، متطايرة كالشواظ، أظلّ أنعمها وأرقق حوافها، ولكنني في النهاية أرضى بتشعثها الخشن. أريد في الوقت نفسه أن أضع لها مسارًا مستقيمًا، وصيغة لا تقبل التفتت والانهيار، ونسقًا، فأجده عصيًّا»[1].

ولذلك لا يسعى «إدوار الخراط» إلى ترميم مصطنع أو تأليف مفروض بين تلك الدوائر والخطابات، وإنما يتركها في انعزال بعضها عن الآخر، لا يحكم نسيج تعددها وتكرارها إلَّا التواتر الذي يعني تتابع العناصر وبينها فجوات[2] لذلك يركب تلك الدوائر في بناء أسلوبي هو أقرب إلى صنعة الإلصاق أو الترقيع منها إلى دينامية التساند والتكوين. ولعل ذلك غاية يتوخى منها المؤلف إبراز تباين الدوائر وتمزق نسيجها. فحينما يتمّ إلصاق وحدات أسلوبية متباينة صورها وموضوعاتها ومصادرها لتكون نسيج النص؛ تصبح سمةُ الإلصاق وظيفة وغاية في آن واحد، ما دام يتوخى منها لفت ذهن القارئ إليها وإلى تشذر النص و«حواف» دوائره.

لقد مكنتنا القراءة التساندية لرواية «الزمن الآخر» من الوقوف على نتائج ملموسة عن طبيعة الانشطارية النوعية في محكي شاعري قائم على تمركز المطلق في الذات. وقد نسجت هذه الانشطارية النوعية خيوط الصورة الكلية من سياق التأمل في موضوعات المطلق والحرية والحب والنزوة. إن حصر الشاعرية في الانطوائية التأملية المطلقة وفي التحويل الدنيوي للمطلق من خلال البحث عن معادلات دنيوية وحسية لوظيفته جعل تلك الشاعرية عديمة الصلة بالمطلق ومستمدة كل شيء من ذات المبدع لكونها المطلق الوحيد. ومؤكد أن يترتب على ذلك الإنجاز قلب في مدلول الصوفية الديني وفك ارتباطه بالسماء حتى لا يصطدم بمحددات تجاربه وشروطه التداولية. وفي مقابل ذلك لجأ «إدوار الخراط» إلى محاولة الاستيحاء من السريالية بصورة قريبة من «الصوفية الوثنية». وقد بيّنا أن في ذلك الاستيحاء تقويضًا لمدلول الصوفية وهويتها ومآزقَ تُخرج المضامين على الوجوه التي تخالف المحددات التداولية لمجال المتلقي وتسقط خبرته المسبقة التي تحمله على التوقع والتخيل. ونوجز في النقاط الآتية أوضح تلك النتائج:

1. لم تضع تلك الجوانية التأملية أطروحاتها وهواجسها في تكوين روائي محكم؛ بل اكتفت بالمذكرات الجوانية والانكسارات النفسية المطوية والخاطرات المبهمة، الشيء الذي جعلها أقرب إلى الانطباعات والتأملات في الفكر والشعور. لكن مضامين

---

(1) إدوار الخراط، **الزمن الآخر**، ص140.
(2) ابن منظور، **لسان العرب**، الجزء الثاني، ص 275.

هذين الحقلين ليست نفحات باطنية مطلقة؛ بل هي صور لتدافع متوتر بين حالات ومواقف تكون جذورها في الحياة الواقعية، وخاصة إذا كانت تلك الجوانية محمولة على جسد لَهِفٍ وصادرة عن سلوك نزوي كما في نص الرواية.

2. نسجت السمة النزوية صورَ التوتر والفضاء والتأمل والمطلق وفق منطقها الحسي لتصير كل تلك المكونات والعناصر والموضوعات تجليًا من تجلياتها. فعبر حيز النزوة نحو الجسد تتفعَّل طاقة التخييل وممكناته في الرواية.

3. واستخلصنا أن مكون التوتر لم يوظف في هذا السياق الجواني توظيفًا روائيًا، ولم يشكل الإيقاع الدرامي الممتد في حبكة السرد، وإنما جُمع في وحدة المتناقضات وجسَّد النغمة الغامضة لحالة الشخصية الوجودية والشعورية وهي في أوج اضطرابها واختلالها، الأمر الذي أفضى إلى اختلاق بؤر تأمل جوانية ومتعالية وانطواء الصور على تكوينها الجزئي.

4. كما تبينا أن الاستطراد من دائرة إلى أخرى يحاول أن يسترفد الأثر الدرامي من طبيعة صور تلك الدوائر وليس من السياق النصي، على الرغم من أن ما تملكه تلك الدوائر (الصوفية ـ الأسطورية ـ النزوية ـ الدينية....) من إمكانات التشكل الجمالي والإذعان السياقي يجعلها من أقدر ضروب المتخيل تحقيقًا لجمالية التساند. ولكن الاستدعاء الانشطاري لتلك الصور والدوائر إلى النص جعله مغامرة أسلوبية لا تخلو من مجازفة ومآزق، وذلك لأنها صور ودوائر لم تنتظم في وحدة من وحدات التكوين النصي بصفتها تفصيلًا جزئيًا أو انشطاريًا حتى يتبيّن الناقد ما بينها من صلات سياقية داخل نسيج الامتداد، بل هي أجزاء دائمة الحركة والتموج من خلال سمة التكرار، وممعنة في التحذلق والتزيد. وبذلك كان تواتر تركيبها الأسلوبي أقرب إلى صنعة الإلصاق بين تكوينات جزئية مطلقة منها إلى حيوية التساند السردي، الأمر الذي طبع الإلصاق بطابعين اثنين: الوظيفة والغاية معًا، أي لفت ذهن القارئ إلى الإلصاق من جهة، وبيان انشطار النص وحواف دوائره النوعية من جهة ثانية.

5. وتعد سمة التجنيس الصوتي الانشطارية ثمرة الإيغال في تلك الانطوائية المطلقة على الذات، لذلك جاءت تلك الصور مذعنة للاتحديد والإبهام، ومنشطرة نوعيًّا عن مستلزمات سياق الجنس الروائي ومكوناته وطامسة لمفرداته وأشكاله البلاغية وإمكاناته الفنية. وتأكد لنا أن هذا الضرب من التصوير اللغوي الحذق اقتضاء صوتي حينما تخبو طاقة اللغة السياقية مُحاولَةً لتحقيق أحد المستحيلين أو كليهما: الاتصال بقيمة الجمال لذاتها وتضمن المطلق واللامتناهي.

6. وجهت السمةُ الملحمية الشخصيةَ الروائية بقوة. فثباتها راسخ ومتعين بمركز تنأى فيه عن الاختبار. إنها شخصية متفردة ومنعزلة وخاملة تحيا على إشباع رغبتها الحسية بجني ثمار «تدنيس» المطلق من منزع الصوفية الوثنية.

7. إن مجموع هذه النتائج يعكس أهم وضعيات الانشطار النوعي في التصوير الروائي على مستوى مقومات شاعرية المحكي ومكونات جنس الرواية. وإذا كانت الرؤيا الإنسانية المفعمة باليأس والاستحالة تقتضي شاعريًا الاستناد إلى تكوين سردي ذي نسق درامي متوتر؛ فإن رواية «الزمن الآخر» ظلّت من خلال صورها وموضوعاتها وصوتها الروائي ووضعية متلقيها مجانبةً لهذا القصد الجمالي، وذلك وجه ثان من أوجه الانشطار النوعي بعد أن وقفنا على وجهه الأول في الفصل السابق من هذا الباب.

# الباب الرابع

# صورة التساند الجمالي

## الفصل الأول

# الصوفية المنكسرة والأداء الروائي

**سيرة الشيخ نور الدين، شمس الدين الحجاجي**

نفتتح بهذا الفصل الحديث عن مظاهر من التصوير الصوفي في المحكي الروائي. وإذا أدرجنا تلك المظاهر في مبحث التساند[1] الجمالي فإننا نقصد به تلك الروايات التي شكلت النمذجة الصوفية في أنساق من التكوين الأسلوبي النابع من السياق النصي ومحددات جنسه الروائي. وتوضيح ذلك أن المنزع الصوفي المهيمن يتحول إلى سمات تكوينية مدعِّمة لمكونات الرواية ومشكِّلة لعناصر إنسانية وجمالية، تشف منها «ميتافزيقا» روحية من دون أن تنشطر عن تفاصيل الحياة والفضاء. وبذلك تتميز طاقة التخييل بالحيوية والرحابة، ولا يُجعل من أساليب التجربة الصوفية ومضامينها معينًا لاختلاق الواقع وصور مكونات المحكي، بل يُعتَمد التحبيك السردي الشامل والمتوتر لتعليل مواقف تلك التجربة.

من هذا القبيل رواية «سيرة الشيخ نور الدين»[2] لـ«أحمد شمس الدين الحجاجي» التي لم نجد أدق من التساند الجمالي معيارًا يوجه مهمتنا نحو الاقتراب من التصوير الشاعري والصوفي، وتحليل اتجاه تكونه الأسلوبي والنوعي في النص. وتتشكل هذه الرواية من سلسلة صور صوفية توهم في مجملها، بالأحادية وانغلاق مكوناتها على عناصر محدودة، بحيث تشتبه على القارئ صورة الشخصية الروائية وهي تعيش أطوار التجربة الصوفية، فيتوهمها أحادية الصوت ومنبعَ تشكيل صور الشخصيات الأخرى، ولا

---

(1) سبق أن حددنا «مفهوم التساند» ومكوناته في الباب الأول استضاءة بـ:

ـ محمد أنقار، ـ **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية.**

ـ **صورة عطيل**، منشورات نادي الكتاب، كلية الآداب بتطوان، ط1. 1999. ص83.

- M. Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman.** Ed. Gallimard. Paris, 1978. P.88-141.

(2) أحمد شمس الدين الحجاجي .**سيرة الشيخ نور الدين**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

ترتقي إلى مستوى الأنداد المتبايني المنازع والمتدافعين ضمن وحدة لغوية تنشد الكمال ولا تدركه[1] ولبلورة مظاهر ذلك الإيهام يحاول المؤلف تسخير مكون العنوان لتلك الغاية، ذلك أن عبارة العنوان «سيرة الشيخ نور الدين» تستثير لدى القارئ أحد أصناف التأليف الصوفي مثل كتب الطبقات أو المناقب والسير البطولية التي تتصدى لسرد حكم الصوفية وكراماتهم وأفعالهم الخارقة التي تسمو بالصوفي إلى منزلة القديسين. إن المضامين التي يزود بها العنوان القارئ انطلاقًا من سندها الثقافي والديني تجعل تلقيه لمدلول العنوان لا يفارق تلك الصورة الصوفية المنقبية: سيرة شيخ الطريقة أو الولي «نور الدين» وما تبعثه في نفوس الأتباع والمريدين من قيم روحية وسلوكية تظل تحرك كوامنهم ومشاعرهم وتخلصهم من واقع لا يرضونه، أو يبقون في نشوة الأذكار والأوراد وما تعوضه في النفس من مشاعر نبيلة مثل القناعة والرضى، قد تجنبهم كل مظاهر الصراع ضد هذا الواقع الذي يعصف بالنفوس المريضة. لكن تلك الأحادية المتوهمة لم تكن إلّا تشكيلًا روائيًا شفافًا لا يمنع القارئ من رؤية أصوات وصور شخصيات متعددة، تتدافع وتتقاطع في الآن نفسه مفعمة بالعمق الإنساني الذي اقتضى من المؤلف أن يتوسل بسجلات متنوعة نفسية وتاريخية وأسطورية، تسعفه في تحقيق تلك الغاية الجمالية.

كما تتوخى الرواية إيهامنا بوحدة المكان المتمثّل في «الساحة»، بحيث تبدو صورتها مهيمنة بسكونها ومسيطرة على كل تفاصيل سياق الأحداث، سابقة الوجود على الشخصية الروائية ومستمرة بعدها كأنها أسطورة بمنأى عن أثر الزمن. ولعل وظيفة المكان المزدوجة كانت مصدر ذلك الإيهام، إذ إن الساحة، بالإضافة إلى صفتها التكوينية في سياق النص، تحظى بوظيفة درامية لا تكف عن تشكيل صور متوترة آنية وعن التحكم في مسارات السياق السردي لترجمة سيرة «نور الدين» وإمدادها بالدرامية والحيوية. إن الساحة فضاء «كرونوطوب «Chronotope»[2]، يمثّل الزمن بعدًا من أبعاده، وينصهران معًا في وحدة تُلقي بظلالها المتميزة على السياق الحدثي، حيث لم يمنع استغراقُ آخر الصيف زمن المحكي من أن يتسع ويمتد في الماضي ليشمل ميلاد الشخصية وطفولتها وشبابها، كما اتسع المكان «الساحة» وامتد إلى «الأقصر» و«قنا» و«نجع حمادي» و«القاهرة» و«السودان». هكذا يُسهم المكان والزمن في إحكام نسج المحكي وإخضاع فعاليات القراءة إلى تفاصيل وظيفتهما تلك.

---

(1) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986، ص 103.

(2) M. Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman**. P.237.

بهذا التصور نتصدى لتحليل الرواية محاولين ضبط السمات المحددة لصور الشخصية الروائية والفضاء، تلك السمات التي تشربت من المحكي المناقبي والتكوين الصوفي على القدر الذي يتيحه جنس الرواية ومكوناته السياقية.

## 1 ـ صورة الفضاء: السند الدرامي للشخصية الصوفية

تبدأ رواية «سيرة الشيخ نور الدين» بذروة حدث متوترة قدح بها السارد زناد الحكي للانطلاق في تشكيل صورة «الشيخ نور الدين» وهو يمرّ بأحرج لحظة حياته وأكثرها توترًا ونذورًا بالتحول، وذلك حين صدر أمر الحكومة بنقل «الجبانة» التي يرقد فيها أسلافه، وهدم الساحة التي تمثّل التاريخ الرمزي وميراث أجداده الصوفي:

«تنازعت الشيخ أفكار شتى.. شعر بالعجز المطلق وقسوته تحرق قلبه. لقد سمع دقاته سريعة قوية. وقف فجأة، ترك أهله دون أن يسلم وخرج من باب الساحة نزل درجات السلم المرتفع ليصل إلى الطريق.

التفت إلى الساحة وتوقف. أمعن النظر إلى الباب والشبابيك والطلاء الأصفر على حيطانها، والخط الأبيض الذي يزين قمتها. هذا الطلاء حديث فقد دهنوا الساحة منذ ثلاثة أشهر متصورين أنها ستبقى إلى الأبد.

لقد وجدت الساحة مع وجود أسرتهم في مدينة الأقصر وهو يعرف أن جده الثاني أحمد يونس أعاد بناءها كما أعاد بناء مئذنة جده الشيخ أبو الحجاج»[1].

يهيئ السارد هذه الصورة لأداء وظيفة جمالية آنية، تتمثّل أولًا، في تشخيص الألم الداخلي للشخصية بعد الإبلاغ بقرار الهدم. ثم ثانيًا، في تعليل الموقف الدرامي الصعب الذي سيضطر إليه، وما استثاره كل ذلك من حلقات تذكر كان فيها فضاء «الساحة» الرابط الأساس بين الوقائع والصور.

ولذلك فإن مثل هذه الوظيفة وإن كانت آنية ومشحونة بجو ديني وعمق إنساني وجداني وصل حدَّ الذروة، فإن تحققها النصي لا يكتمل إلّا بواسطة تكوين روائي يُسهم تحبيكُ وقائعه وتشابكُها في تشكيل صورة الشخصية الروائية «نور الدين» ومختلف مقاماتها الصوفية والإنسانية.

إن أولى الصور التي تحفز لها الشيخ «وهو يناجي» حبيبته الساحة كانت صورة موقف شبيه بما يمرّ به الآن، وذلك حين حولت الحكومة «البربة» إلى معبد تابع لمصلحة

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي .سيرة الشيخ نور الدين، ص 6.

الآثار، يزوره الأجانب. وقد كانت «البربة» ملاذه الروحي والوجداني، يجد فيما بداخلها من صور ورسوم أهلًا يشاركونه الذكر والصلاة:

«لا يدري ما يصنع؟ أخذت عيناه تتعودان الرؤية في الظلام. رأى الجن والعفاريت واقفة على الحائط أمامه... خاف... التصق بالحائط... نظر جواره إلى الناحية اليمنى وجدها واقفة... أدار وجهه للناحية اليسرى، أدرك الحقيقة... إنها مجرد صور... أخذ يمعن النظر في وجوه محفورة على الحائط... صور لفرسان تحارب... وأسرى. وأخرى لرجال يقفون في وقار مبتسم... إنه يعرف هذه الوجوه... تشبه وجوه أعمامه وأبناء أعمامه... رجل عار يظهر عورته، رأس كلب... وجه قط... صورة صقر... جسد تمساح... العالم كله هنا... توقف عند صورة امرأة تحمل طفلًا بين يديها تقف وقفة ملوكية... شدته عيونها... تنظر إليه تناديه... أخذ يتأمل... شعر أنه يعيش في عالمه... وأن شيئًا يسحبه إلى السماء... يشده نحو قوة عليا تسيطر عليه... شعر بحب الله حبًّا بلا خوف صافيًا نقيًّا... تحرك داخل الفناء في البربة... أصابه يقين أن هذا المكان مقدس مثله مثل المسجد أو الساحة... إنه مسجده هو... صنعه الله ليصلي فيه بجوار هذه الوجوه التي يعرفها... تذكر جده الكبير أبو الحجاج فقد بنى مسجده في مثل هذا المكان... وقف وسط الفناء... تصور مكان القبلة نوى الصلاة... أخذ يرفع صوته وهو يرتّل القرآن الكريم أنهى صلاته وعاد إلى ترتيل القرآن وجد متعة وهو يرفع صوته بالورد الذي يتلوه أهله في كل مناسبة دينية أخذ ينشد.. تباركت يا الله ربي لك الثنا.

لم يكن ينشدها وحده... إنه متأكد من ذلك فلقد تعالت أصوات أصحاب هذه الصور خرجوا من أماكنهم... شاركوه الذكر... هذا المكان لا شكّ مقدس... إنه يشعر لأول مرة بمعنى الكلمات وحقيقة الإيمان... حتى الصلاة لم تعد تقليدًا تعوده عن أهله إنه يؤديها بفهم عميق... عرف خشوع الإيمان... الوقت يمرّ فلا يشعر به... حلّ الظلام... لا يرى أحدًا ولكنه يسمع أصواتًا تذكر الله معه... لم يفكر في الخروج من البربة... حين يتعب سينام مع أهله... نعم إنهم أهله... وجدهم... اكتشفهم... مشكلة الجوع ستحل... هو غير جائع الآن، لا يحب أن يفكر في الجوع حتى يشعر به وعلى أية حال فهي مشكلة جماعية ما يصيبه يصيبهم... ولا بدَّ أن

هنا طعامًا للجميع... سمع حركة الفئران والسحالي تضايق أن يسكن مسجده فئران وسحالي... أخذ يقرأ سورة ياسين.. وصل إلى الآية ﴿سَلَٰمٌ قَوۡلٗا مِّن رَّبّٖ رَّحِيمٖ﴾[1].

تجسد الصورة حيويةَ دور فضاء «البربة»، وهو مرفق قريب من الساحة، في التحول الحاسم الذي حصل لشخصية «نور الدين» في مرحلة الطفولة، لقدرة هذا الفضاء على تكثيف جوانب خفية وغيبية من النفس الإنسانية وتمكن صورته من إنجاز تمثّلات متباينة ومباغتة في وعي «نور الدين» وشعوره:

- استيهام شيطاني كان بمنزلة «طارق»[2] قذف في قلب الشخصية الخوف والرعب إلى درجة لم يجد حيالهما إلّا الصراخ وطلب النجدة. ولم يكن هذا الطارق مباغتًا من دون كسب، وإنما نتيجة اعتقاد سابق بأن «البربة» مسكونة بالجن والعفاريت.

- إدراك ينطوي على قدر بيِّن من الحقيقة الواقعية، بحيث يبدو المشهد كأنه معرض أثري لصورة محفورة في الصخر، وإن كانت إيحاءاتهما لا تخلو من رمزية تاريخية وثقافية.

- استيهامُ «الوارِد»[3] ترتب على التمثّل السابق، كأنه نفحة إلهية هبَّ نسيمها بغتة على قلب الشخصية وروحها، فغابت في حب الله وعبادته بعد أن تحولت صورة الفضاء إلى مسجد، وكل رسومه إلى ذاكرين ومصلين كأننا أمام مقام حي وأبدي. إن الصورة تسعى إلى تثبيت الماضي خارج الزمن وجعل رموزه تفارق حجر «البربة» وتشع بالحياة وترتوي بالذكر والترتيل بصوت جماعي مع الشخصية، ومن ثمة تكون كل حركة طارئة على ذلك المشهد الروحي الأبدي مصدرًا للقلق والتضايق مثلما كانت حركة الفئران والسحالي باعثة لتضايق الشخصية. وبَيِّن أن الشعور نفسه ظل يسيطر على نفس «نور الدين» حتى الآن حين دخل «البربة» بتصريح خاص من مصلحة الآثار، ولم يجد بربته ولا أهله هناك، إذ بعد أن كشفت أسرارهم صاروا صورًا ورسومًا على الصخر، وقد آلمه ذلك كثيرًا كما آلمه هدم الساحة وأبكاه:

«خرج من البربة منكس الرأس ينهش الحزن قلبه.. عاد ثانية إلى الساحة... رآه عمه... استغرب من منظره»[4].

---

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص95، 96، 97.

(2) أحمد بن عجيبة الحسيني، **إيقاظ الهمم في شرح الحكم**، دار الرشاد الحديثة، الطبعة الأولى الدار البيضاء 1999، ص 164.

(3) المرجع السابق، ص 164.

(4) المرجع نفسه، ص 103.

وهكذا تحقق الصورة وظيفتين اثنتين، تتسم الأولى بالآنية لتشخيص قوة الألم بسبب الفقدان الذي لم يطل الساحة فقط، بل سبقه فقدان البربة، الأمر الذي ضاعف شدة الألم في نفس الشخصية الروائية:

«لقد ضاعت منه البربة... والآن تضيع منه الساحة... أخذوا واحدة وهدموا الأخرى من أجلها.. راح في نسيج قوي... الغريب أن عمه الشافعي كان قد بدأ البكاء معه في نفس اللحظة»(1).

كما تنبئ تلك الوظيفة عن تحقق أول معلم من معالم الطريق الصوفي وهو «التأول» والمقصود به إقامة الفروض الدينية ثم التقرب إلى الله بالذكر والإكثار من النوافل حتى تتنزل في قلب الشخصية الصوفية الأنوار الإلهية ويتحققَ أول مقام من مقامات سالكي الطريق الصوفي. وكان أول من تبين هذا التحول في شخصية «نور الدين» ابن عمه الكبير الشيخ «يونس» الذي أحسّ بتجلٍّ إلهي يستتره قلبه، فاحترمه بعدما كان عازمًا على ضربه عقابًا له على نزوله «البربة»:

«فكر يونس أن يضرب نور الدين بقسوة بعد أن يخرجه من البربة إلَّا أنه لم يصنع ذلك بل ولم يقل له كلمة تأنيب..لقد سمعه يقرأ القرآن في الخرابة... غريب نور الدين. نظر إليه ...في وجهه شيء جديد يخرج به من البربة يدفع يونس لاحترامه ...فقال لنفسه في نور الدين سرّ الله وحده أعلم به كيف ينزل هذه البربة المخيفة ولا يظهر عليه الخوف»(2).

أما الوظيفة الثانية فتتمثّل في الانشطار الجمالي القائم على الإيحاء بالموقف السياقي الممتد في الرواية والذي يرقى بالفضاء إلى مستوى المكون الدرامي لما بين الشيخ و«الساحة» من ارتباط إنساني نافذ. وبذلك يغدوهدم الساحة أو حفر «البربة» إيذانًا بانكسار الروح والوجدان. إن فضاء «الساحة» رمز للذات الإلهية والإرادة الخيرة والإلهام الصالح أو عالم الغيب بكل ما ينطوي عليه من أسرار بما فيها الجانب الخفي من النفس الإنسانية ذاتها، ترتوي من منابعها وتلتحم بأصلها فتزداد وعيًا بذاتها وإدراكًا لدورها في الحياة:

ـ«الساحة فضاء مجاور للمعبد وللتماثيل الفرعونية»(3).

ـ«الساحة شاهدة على أمجاد أسرة «نور الدين»، وملتقى الوافدين إلى

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 103.
(2) المرجع نفسه، ص 99.
(3) المرجع نفسه، ص 9.

الأقصر يجد فيها الجميع الملجأ والمأوى. وسكن فيها أربعون وليًا من مريدي جده الشيخ «سلامة» وتلامذته»[1].

ـ«الساحة بما فيها من مقبرة ومسجد بركة تزيل ألم الشيخ[2]. الذي كانت حركته إما انطلاقًا منها أو انتهاء إليها».

ـ «النيل ذلك المخلوق الخرافي الذي لا يعرف كنهه.. القادم منحة من الله يمتد قرب الساحة يجري قويًا كأنه من العماليق يحفر الأرض»[3].

إن تواتر صورة «الساحة» وكل ما له صلة بفضائها (المقبرة ـ المسجد ـ المعبد ـ البربة) دال على وظيفتها العميقة في ضمان تماسك الذات وإمدادها بما يكفي من الحيوية والاستمرارية لتؤدي دورها «البطولي». ولم يحل التغير الذي يعمّ الأمكنة والشخصيات والتاريخ العام دون تحقق تلك الوظيفة. ولذلك نتوخى استخلاص السمات الإنسانية الصوفية من تفاصيل التفاعل الوظيفي بين الفضاء والشخصية الروائية بدلًا من الانطلاق من التجربة الصوفية ومحددات بعدها الإنساني السابقة عن الشخصية الروائية.

و«نور الدين» ولي تشهد بولايته كرامات وخوارق كونية، وعالم عامل من شيوخ الأزهر، لذلك كان على السارد أن يشكّل شخصيته من زاوية تصوف التمكين وليس الشطح، وأن يؤهله دائمًا للخروج من مواقف عصيبة من دون شوائب، لذلك نُحتت صورة الشخصية نحتًا بطوليًا و«نموذجيًا» تندغم فيه صفات دينية ودنيوية، فهو فارس «المرماح» وبطل «التحطيب» ومريد «الشيخ الطيب» قطب وقته، تجري خلفه فاتنة الأقصر «رفيقة»، فلا تجد منه إلَّا الإعراض. وهو القوي الذي تطبع وجهه «سمات الأسد» إذا غضب والمستحي الخجول المطيع لوالديه ولمن يكبره من الأسرة ومن شيوخ الطريقة، الضابط لنفسه ولنوازعه بقسوة غير إنسانية.

صحيح أن «نور الدين» «أَلَمَّ» حين هرب إلى القاهرة من دون استئذان والديه واعتدى على خفراء المعبد وحام حول الخطيئة مع «عطيات» حتى كاد يقترفها. علمًا أنه كان، في كل مرة يمحو ذلك بالندم المفرط والقسوة على النفس، حتى يؤذنه شيخه الطيب بالتوبة ويطلعه على ما تنطوي عليه معصيته من دروس وابتلاء وتحلية. ومع ذلك فإن اندغام تلك الأخطاء في تفاصيل إنسانية متوترة حفز القارئ لتمثّلها أفعالًا إيجابية وأشبه ما تكون بحسنات غيره.

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 7.

(2) المرجع نفسه، ص 53.

(3) المرجع نفسه، ص 56.

ولكن، على الرغم مما قد توحي به تلك الصفات من هيمنة التكوين المناقبي ذي البعد الأحادي المستشرف لما فوق الطبيعة البشرية، يتمكن التحبيك النصي الشامل من إخضاع تلك الصفات إلى تكوين بشري وواقعي. وتكمن هذه السمة الواقعية في تحفز حيوية الحكي بلحظات متوترة واحتدامات ذاتية ويومية للشخصية الروائية. ولإدراك هذه الغاية الجمالية ينهج السارد في تشكيل صورة سيرة الولي خطة أسلوبية تقوم على تعاضد وظيفتين: إرواء صورة الشخصية الروائية من معين الألم والإيقاعات المنكسرة، وإسناد رسم معالم تلك الصورة إلى منظور الابن «محمود» المتوتر. ولذلك نسعى إلى تحليل أداء الوظيفتين والوقوف على مقوماتهما البلاغية والأسلوبية.

## 2 ـ تشكيل سيرة الشيخ من معين ألم الشخصية الروائية:

### 2 ـ 1 ـ صور تجادل الاختلال والتوازن

تحكم سرد سيرة الشيخ «ميتافزيقا» روحية ويشكله تذكر لاهب يفرضه فضاء «الساحة» على الشخصية الروائية. إن الشيخ «نور الدين» يتمتع بأخلاق ومناقب لم تتأتَّ لغيره في محكي النص، وهذا ضرب من التسامي الروحي الذي يتوخى تصفية النفس من أوشاب علقت بها نوازع ترسبت فيها. وما كان ذلك ليتحقق للشيخ إلّا بعد معاناة نفسية قاسية وقهر الغريزة ولجم نزواتها وجعلها على قدر بيِّن من التهذيب والخُلق والشفافية ما دام السبيل إلى القطبية لا يشقّه إلّا الخُلق الأمثل الخالي من الميول الدنيوية.

وكانت «الساحة» عالمه الذي يلأم تلك الجراح ويخفف من تلك المعاناة. والشيخ محور عالم «الساحة» به تُقاس المسافات ومنه تنطلق الخطوط ومن منابعها الروحية يرتوي فيزداد إدراكًا لذاته ودوره في الحياة وقوة في سلوك مراتب التخلق. ولكن حين أصدرت الحكومة قرار الهدم تحولت «الساحة» إلى بنية تكوينية دالة في سيرة الشيخ وأصبحت زاويتها أوسع من زوايا المكونات الأخرى، لذلك كان حظها أوفر في توجيه مسارات السياق السردي لإضاءة السيرة الصوفية وإمدادها بما يكفي من الحيوية والدرامية:

«ضاق الشيخ نور الدين بذكرياته فاعتدل من نومه، وقام ولبس الجبة ومضى نحو الساحة، تركها وذهب إلى الجبانة. لقد قضى اليوم بين الساحة والجبانة والمنزل جيئة وذهابًا لا يدري ماذا يصنع؟ الثورة على الحكومة بمن؟»[1].

«وصل الشيخ إلى منزله ودخل حجرته. خلع جبته وارتمى على كنبة في

---

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 21 ـ 22.

الحجرة.. تلح عليه فكرة مقاومة الحكومة وترهقه»[1].

«لقد ضاعت منه البربة... والآن تضيع منه الساحة... أخذوا واحدة وهدموا الأخرى من أجلها... راح نسيج في قوي... الغريب أن عمه الشافعي كان قد بدأ معه في نفس اللحظة»[2].

«لقد أخذوك مني أيتها الحبيبة... ولكنها إرادة الله...»[3].

إن إحساس «نور الدين» بالعجز عن دفع «الأذى» عن «الساحة» وما ترتب على ذلك من إرهاق وهو يفكر في مقاومة الحكومة، كانا حافزين ذهنيين طَبَعا تذكرَه بالضيق والألم كأنهما قسريان. ولكن، مع ذلك، يظل هذا الإحساس أخف إيلامًا للشخصية من التفكير في إمكانية المقاومة، لأن التذكر يستثير لديها جوانبها البطولية الخارقة وإن كانت، هي أيضًا، لا تخلو من احتدامات ذاتية ووجدانية قاسية. وقد وجه هذا الموقف المتوتر السياق السردي إلى الانطلاق والتنامي باطراد سمة تكوينية وهي اندغام السقوط بالتسامي والاختلال بالتوازن، ذلك ما يتوخى السارد ترجمته في الصورة النزوية الوحيدة في النص:

«سحب يدها فتجاوب جسدها مع حركته. وقف.. أمسك يدها بشعرها.. قربها.. لم تقل شيئًا.. تشجع.. ضمها إلى صدره، رمى بها في حنان بالغ إلى الكنبة. وضعت يديها على خده ثم أخذت تنظر إليه في حب عميق.. ضمته إليها.. لمس شفتيها بيديه. قبّلها.. تحركت يده على جسدها.. عراها.. أخذ ينظر إلى الجسد. ويدها اليمنى ممسكة بيده.. يا إلهي هذا أول جسد عار لامرأة ينعم النظر إليه. خطوطه مثل خطوط جسد صاحبته التي كانت تصلي معه في البربة.. لون البشرة صاف صفاء ماء النيل وضوء الشمس ينعكس على صفحته. سحب يده اليسرى وانطلقت يداه تلمسان الجسد وهما يتحركان حركة غير منتظمة فوقه. مدّ يده إلى صدرها.. عراه.. توقف. اتسعت حدقة عينيه. رفعت وجهه أخذت تنظر إليه. شعر بالرغبة في ضمّها.. تحركت يداه على جسدها. شعر بدفء في داخله أحس بأنه يريد أن يشبع ظمأه بحرارتها شدّ نفسه بين يديها.. لمس شعرها.. أخذ يغطي به الجسد.. انتفضت عروقه، أحس بالرغبة في الالتصاق بالجسد.. يصدر منها أنين الرغبة. يدفعه نحوها وتتصاعد الرغبة في احتوائها فيقف ليرفع جلبابه

(1) أحمد شمس الدين، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 10.

(2) المرجع نفسه، ص 103.

(3) المرجع نفسه، ص 94.

ويخلعه. أعاده ثانية.. نظر إليها نظرة المشدوه التائه. اتّجه نحو الباب وصوت الفتاة ينطلق حنونًا إلى سمعه»[1].

إن موقف الاستغواء القوي الحاصل بين «نور الدين» و«عطيات» في مرحلة الشباب كان باعثه ما يتميزان به من صفات الإثارة التي لا قبل لهما بمدافعتها، فـ«نور الدين» يتمتع بمزايا الرجولة والجمال الأخاذ، «وعطيات» فتاة ذات جلال ملكي وأنوثة ربانية[2]، لذلك لم يغفل السياق النصي عما يفضي إليه هذا التجاذب الغريزي والعاطفي بينهما من مشاعر وخواطر وسلوك نزوي، ولكنه، في الوقت نفسه، يقيسه بمقياسه الخاص الذي يناسب تكوين شخصية «نور الدين» الإنساني والصوفي حتى لا تصل بهما تلك العلاقة إلى جرم شديد وهو الزنا. ذلك ما يشكل عمق الموقف الدرامي في الصورة النزوية.

ولكن، إذا لم يحفز السياق النصي الصورةَ على التحرك بطاقة نزوية مهيمنة وموجهة لتكوين الشخصية، فإنه، مع ذلك، كان حريصًا على عدم جعل «نور الدين» مثيرًا للاشمئزاز ولم يدنه أو يسترذل نزوته. إن كل ما تتجه إليه الصورة هو أن لا ترسم الشخصية الروائية ذات السمت الصوفي خالية من الشوائب والنزوات، بل شخصية تنسجها استعدادات السقوط والارتقاء ومواطن الاختلال والتوازن حتى كادت تتأذى روحانيته الصافية. ولكن يظل ذلك النسيج محكومًا في النهاية بلحظة الإفاقة: «نظر إليها نظرة المشدوه التائه. اتّجه نحو الباب وصوت الفتاة ينطلق حنونًا إلى سمعه»، استيحاء لمآل النبي يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَآ أَن رَّءَا بُرْهَٰنَ رَبِّهِۦ﴾[3].

وهكذا كان حومانه حول خطيئة النزوة التي أوشك أن يقترفها مع «عطيات» وهو شاب بالقاهرة، دافعًا إلى لجم شعبة الغرائز وتهذيبها وتصفية النفس وتطهيرها من أدران الجسد بواسطة الخلوة والشدة على الذات بالجوع والحزن والندم وارتقاب العقاب الإلهي. وتلك مقامات الطالبين ومنازل السالكين إلى التحول في التجربة الروحية عند المتصوفة[4] حتى يزداد السالك ـ الشخصية من ربه قربًا ولكلامه فهمًا[5]. وكاد هذا

(1) أحمد شمس الدين حجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 176.
(2) المرجع نفسه، ص 163.
(3) سورة يوسف، الآية: 24.
(4) أبو القاسم القشيري، **الرسالة القشيرية في علم التصوف**، تحقيق معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى 2001، ص 91.
(5) محمد المصطفى عزام، **المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل**، الطبعة الأولى، 2000، ص 47.

الموقف أن يودي بحياة «نور الدين» لولا أن تدخل «الشيخ الطيب» وهوّن مما اقترفه وبشره بأن الله أراه الجمال لا ليفتنه وإنما ليثبته[1]، ثم أذن له بالزواج بـ«عطيات».

بيد أن أقوى الصور تعبيرًا عن تجادل الاختلال مع التوازن وامتداد الثاني من الأول كانت تلك اللحظة القاسية التي صدم فيها «نور الدين» بموت «عطيات»، وهو الذي كابد رحلة شاقة إلى «السودان» رفقة صديقه «البصري» لجمع مهرها من تجارة الجمال:

«وصل إلى بيت عطيات وقلبه يخفق وجسده يرتعش. سيتزوج هذا الأسبوع.. بل الليلة.. إنه لا يحتمل تأخير الزواج أكثر من ذلك.

طرق الباب فتحت له الأم. وجهها مصفر ممتعض. نظر إليها. دهش للتغيير الذي حدث على وجهها. ارتعشت شفتاها. اهتزت عيناها تقلصت عضلات وجهها وهي تنظر إليه ثم أخذت تصرخ في هستيرية...

ـ ماتت... ماتت عطيات... ماتت... ماتت يا نور الدين.. آه.. آه.. آه يا بنتي اهتزت الأرض تحت قدميه.. احتبس الكلام في حلقه ضربت منطقة الشعور فيه. وقف صامتًا لحظة والمرأة ما زالت تصرخ.

ـ ماتت يا نور الدين ماتت بنتي الوحيدة... ماتت...

تسمرت عينا نور الدين في الفراغ. توقفت المرأة عن الصراخ. أخذت تنظر إلى وجهه الذي تحول إلى صورة مخيفة. احمرت عيناه الواسعتان وقد ازدادتا سعة. فتح فمه لحظة قبل أن تخرج صرخة حارقة..

ـ ما.. ما.. ماما... تت.

يبدو وكأن فمه أصيب بشلل، ثم خرجت الصرخة واضحة.

ـ ماتت... ماتت»[2].

إن إشباع السياق النصي التحبيكَ الغرامي بفجع إنساني عميق وشديد أسعف اندغام الاختلال بالتوازن على أن يؤدي وظيفته بمنأى عن كل نمذجة صوفية لا تُستخلص من تفاصيل النص ومحدداته السياقية، وبيان ذلك أن السياق النصي يتوخى من نسج لحظة الفجيعة بتلك الشحنة الدرامية اختبار الشخصية الروائية التي يتسلل إليها من الضعف ما قد لا يتغلب عليه إلّا بمشقّة وقسوة. وعلى هذا النحويُسهم موقف الفجيعة الوجداني في طبع سيرة الشخصية بسمات التحول ونشدان الكمال الذي لا يتحقق. إن امتداد المحكي

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 183.

(2) المرجع السابق، ص191، 192.

لا يعمل إلَّا على تأكيد التغير المطرد للشخصية وللفضاء الذي أنجبه. و«نور الدين» وإن كان وليًّا وشهد له بالكرامات، لم تُنحَت صورته دفعة واحدة مكتملة ومتعينة بمركز مطلق يسمو به عن مواقف الاختبار بوصفه معيارًا سياقيًّا[1]، لذلك تحاول الشخصية استمداد العون على ضعفها ومصيبتها من الخلوة والعبادة ولا تستطيع:

«قضى أسبوعًا في حجرته يخلو إلى نفسه ليعبد الله. يحاول أن يستمد من الإيمان عونًا له على مصيبته الكبرى. ولكن الخلوة والعبادة والإيمان لم ينفعوه فالألم يضرب في النخاع»[2].

ولم يتأت لـ«نور الدين» قهر تلك الصفات النفسية والعاطفية والتحول من الاختلال إلى التوازن إلَّا بتوجيه السياق الحدثي لتشكيل موقف صوفي شفاف بوصفه تفصيلًا خاضعًا لإحكام الصنعة الكلية والتكوين الممتد، وهو موقف «التوسل»[3] فقد تحصل لـ«نور الدين» قدر من الاستقامة الخلقية ومجاهدة الابتلاء، ولكن تظل هذه الدرجة في مسلك الشخصية الصوفية غير كافية لإدراك حقيقة الاستقامة والتحقق، ومعرضة في غياب حضور النموذج المقتدى به إلى آفات خلقية ودوام الاختلال. ولذلك كان تدخل «الشيخ الطيب» مرة أخرى للأخذ بيد «نور الدين» حدثًا حيويًّا وضروريًّا لقلب اختلاله إلى توازن و«العبور» به إلى مقام التحقق والولاية:

«يا نور الدين.. فتنت فلم تفتن. ستراها يا نور الدين فلا تفتن.
لقد عبرت.. لقد عبرت.. آن الأوان أن تأخذ الطريق يا نور الدين الناس تبحث عنا ترحل الأميال لتأتينا ونحن نبحث عنك الأميال لنلقاك، امدد يدك.
مد يده إلى يد شيخه وأخذ عنه العهد وسمع نصائحه بالواجبات والفروض الجديدة عليه. ثم سحب الشيخ الطيب يده ومدّها إلى صدره في الناحية اليسرى مجاورًا للقلب وأخذ يدعو الله:
اللهم امنحه يقينًا بك.. ويقينًا بالناس.
وسلامًا يدوم معه في الحياة والموت»[4].

وقد تحصل هذا المقام الصوفي لـ«نور الدين» من التفاعل المطرد بين «التأول» و«التحول» و«التوسل» في مسار تجربته الروحية في النص. غير أن درجة التحقق لم تكن

---

(1) M. Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman.** Ed. Gallimard.Paris, 1978. P204.

(2) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 193.

(3) محمد المصطفى عزام، **المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل**، ص 57.

(4) أحمد شمس الدين الحجاجي. **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 194.

ثابتة ونهائية، بل هي درجات بعضها فوق بعض وارتقاء من دون حدود بحثًا عن المطلق. ولعل أسمى تلك الدرجات في مسار«نور الدين» الصوفي القطبيةُ والإفتاءُ اللذان عهد بهما إليه شيخه الطيب حين أحس بدنو أجله:

«رفع الشيخ الطيب يده إلى السماء وأخذ في الدعاء:

ـ اللهم إني أعلم أن نور الدين حبيب إليك وإلى الناس اللهم قربني إليك بحبّ نور الدين.

مدّ الشيخ يده إلى رأس نور الدين المطرقة وقال:

ـ لن تحتاجني بعد الآن يا نور الدين. ستكون مفتي طريقنا فنحن نحتاج إليك»[1].

إن دعاء «الشيخ الطيب» يوحي بأن قطبية «نور الدين» أعلى مرتبة من قطبيته وقريبة من منزلة جده «السيد يوسف» قطب الأقطاب. إنه الولي الذي تقوم بولايته شواهد من الخوارق الكونية والكرامات:

ـ النجم المذنب الذي استقر وسط دارته واختفى عند موته[2].

ـ القدرة على إتيان الأقوال والأفعال بالإيحاء مثل حديثه إلى رفيعة ومعاقبته البصيري من دون أن يتحدث أو يتحرك[3].

ومن سمات شخصية الشيخ «نور الدين» وتصوفه اندماجه في المجتمع بصفة لافتة وعميقة، وتأثيره في الناس بحيوية لا متناهية. فهو بخلاف بعض الأولياء الذين آثروا الانفراد والعزلة عن المجتمع، لم يدخر وسعًا في إعانة المحتاج، سواء بوصفه مأذونًا وما تقتضيه هذه المهمة من إجراء الزواج أو الطلاق أو بوصفه شخصًا مسموع الكلمة وما يترتب على هذه الوظيفة الاجتماعية من وساطة لحل مشكلات عويصة.

ولم يقتصر دوره على المشكلات الاجتماعية، بل كان الشخص المؤهل لحل مشكلات طبيعية أيضًا، ففي الصيف نفسه الذي صدر فيه أمر الحكومة بهدم الساحة والجبانة يأتي الناس إلى الشيخ يشكون من تأخير فيضان النيل وانخفاض مائه:

«الفيضان السنة دي بشايره مبنتش. والسواقي خفت ميتها. لعارفين نسقي أرض ولا نروي زرع السنة دي سنة تحاريق»[4].

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص311.
(2) المرجع نفسه، ص 219.
(3) المرجع نفسه، ص 268.
(4) المرجع نفسه، ص 63.

## 2 ـ 2 ـ صورة الكرامة: اقتضاء واقعي لقلب الاختلال إلى توازن

لا تتحقق الكرامة في حياة الشخصية «نور الدين» إلّا في إطار علاقتها بالواقع واقتضاء منه. وهي بذلك توجّه فاعلية القراءة إلى تمثّل صورتها العجيبة تمثلًا واقعيًا ضمن منظور تداولي وديني خاص. ذلك ما تتكفل بأدائه صورة كرامة إفاضة نهر النيل التي تحققت للشيخ وهو يسبح في نهر النيل:

«كان يتحرك في الماء كمركب بخاري سريع حتى وصل إلى منتصف النهر فاعتدل واقفًا. يبدو أنه يحرك قدميه ليحتفظ بتوازنه كأنه واقف على اليابسة. وقد أخذ يستخدم كلتا يديه وهو يفتح المنديل وينثر تراب الجبانة وهو يقرأ ياسين. ثم يلقي بالمنديل ويدعوالله:

يا رب النيل.. ورب الأرض.. ورب البشر.. ورب كل حي وجماد.. ورب ما يعلم وما لم يعلم.. خفّف عنا الضر.. وارفع عنا البلاء.. وارفع الماء لنا منة وثوابًا منك.

ثم أخذ يقفز في الماء ويخرج منه.. يبدو الجسد من بعيد كأنه الساري، تمساح من تماسيح النيل.. حوت يجري يضرب في الماء.. إنه لا يتبين منه غير حركته هذا أبوه يصنع ما لا يستطيع أن يصنعه شاب مثله.. يتوقف عن القفز ليأخذ في السباحة مستخدمًا كلتا يديه يضرب الماء بقوة حتى يصل إلى الشط الآخر.. ترى هل يستطيع أن يعود دون أن يستريح؟ ولكن الشيخ لم يتوقف عند الشط الغربي بل عاد يسبح وكأنه يسابق سمك النهر.. قارب يمرّ يمينًا وآخر يمرّ يسارًا ثم يختفي أبوه ولا يظهر له أثر في الماء.

ماذا يصنع؟ هل يصرخ..؟ هل يطلب النجدة؟ أينزل إلى النهر لينقذ والده. توقف لحظة وهو يرى ماء النيل يرتفع وكأنه حوض مغلق فتح عليه صنبور ماء.

قرر محمود أن يصرخ وقبل أن تخرج الصرخة كان الشيخ يظهر في منتصف النهر. ليقفز فيه قفزات متعددة وكأنما هو قطعة من المطاط تلقى فوق الصخر لترتفع ثم تعود لتسقط.

توقف الشيخ ليأخذ في السباحة عائدًا إلى الشط الشرقي وقد تغيّر شكل الماء من الزرقة إلى الحمرة. رأى جسد والده يطفو على سطح النهر وهو يضرب الماء بقدميه ويديه ضربات القوي الواثق حتى عاد إلى الشط فرأى جسد أبيه لأول مرة عاريًا سرعان ما أخفاه الشيخ حين لبس سرواله

وأخذ يكمل لبس ملابسه والماء يتساقط عليها ليبلّلها بللًا خفيفًا.. وابنه ينظر إليه لا يشعر أنه ينظر إلى جسد أبيه بل إلى إله فرعوني قادم من عالم اللانهاية»[1].

إن حصول كرامة إفاضة النيل في يوم تنفيذ هدم الساحة وحفر الجبانة لنقل جثث الأموات يقوي اندغام الاختلال بالتوازن، إذ كان «نور الدين» في ذلك اليوم شديد الحزن والانكسار النفسي والوجداني: إن الكرامة، هنا، بقدر ما تدلّ على قوة الشخصية وارتفاع مكانتها وحظوتها، هي أيضًا، على النقيض تمامًا، قرينة الإنسان المقهور والمهان[2] الذي اصطنعته العناية الإلهية من دون أن يكون له في ذلك إرادة أو قوة. وعلى هذا النحو ينتسج حدث الكرامة بالأحداث اليومية داخل محكي الرواية، ويضفي التحبيك السردي قدرًا أوفر من الواقعية على صورة الكرامة على الرغم من غرابتها وخصوصيتها، بل قد تكون خالقة الارتياب والتردد في التسليم بواقعيتها لدى نوع معين من القراء. ومع ذلك لا يمكن تصنيف محكي الكرامة داخل صنف المحكي الخرافي. وبيان ذلك أن الحدث الخرافي يطبع في ذهن القارئ حيرة وترددًا[3]. وهذه الفعالية قابلة للانتفاء بسلوك القارئ أحد الاختيارين، إما أن يفسر تلك الخرافية بقوانين الواقع الطبيعي المعروفة أو بما فوق تلك القوانين. وبذلك تنطلق فعالية «الغريب» «L'étrange» في حالة التفسير الأول، أو فعالية «العجيب» «Le merveilleux» في حالة التفسير الثاني[4].

إن الكرامة، وإن كانت أقرب إلى «العجيب» ليست محكيًا خرافيًا. ذلك أن الجو الصوفي والديني المحيط بمحكي الكرامة يسعف على خلق عالم عجيب له أسبابه الموضوعية والواقعية. وما تتوخاه الحكاية الصوفية هو توسيع مجال وجود الشخصية والمتلقي وإدراكهما الواقعيين، حتى يتداخل فيهما المعقول باللامعقول ويخضعان لضرب واحد من التفسير وهو التفسير الديني[5]. إن الكرامة لا تسعى باستثمارها سمات الخرافي إلى تعطيل قوانين الواقع الطبيعي، بل تؤكده، لأن كرامة إفاضة النيل زيادة إلى كونها اقتضاء واقعيًا، لا تُتَمَثَّلُ باعتبارها حدثًا واقعيًا في الحكاية الصوفية إلَّا إذا أكدت

---

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص84، 85.

(2) مصطفى حجازي، **سيكولوجية الإنسان المقهور**، ص 149.

(3) Tzvetan.Todorov. **Introduction à la littérature fantastique.** Edition du Seuil 1970. P31.

(4) Idem.p 29.

(5) Roger Callois, Art fantastique, **Encyclopédia,** Universalis, Volume,7 P774.

القوانين الطبيعية. وما تلك القوانين إلّا دليل على خالقها المتعالي عنها والقادر على تغيير مسارها الطبيعي أو توقيفه.

وهكذا يعدل الاشرئباب إلى آيات الكرامة اللامتناهية بالشخصية الروائية عن تمركزها المطلق على الذات، وينفي المقابلة بين ما تظنه تلك الشخصية مُدْرَكًا بإطلاق وما لا تدركه البتة، بحيث تعتبر الأول واقعًا وحقيقة والثاني استيهامًا وخرافة. وقد أفضى هذا الوهم الحاصل من المقارنة إلى جعل الخرافي والاستيهامي في تمثّل تلك الشخصية أوسع من الحاصل الوجودي الذي لا تحيط به علمًا، وأصبح الوجود الواقعي يقاس بالإدراك. لكن صورة الكرامة تحرر الشخصية والمتلقي من التمركز الذاتي المطلق ليتمثّلا الوجود كلًّا لا متناهيًا، لا يوجد فيه بعدان متناقضان يستثني كل منهما الآخر. إن الوجود الواقعي غير ما يتوهمه الإنسان محصورًا في علمه أو فيما يصل إليه إدراكه، لذلك كان تجسيد الكرامة حدودَ الإدراك الإنساني يفسر قيامها على أساس أحوال النفس وعلى قدرات خارقة لبعضِ النفوس عندما تصل إلى درجة رفيعة من التطوّر والسمو. ولعل لاتّناهي الكرامة مترتب أيضًا على لاتناهي رتب الشخصية الإنسانية وعلى طبيعة التصوف نفسه الذي يتطلع إلى آيات الإعجاز ويخالف الطبيعة البشرية، بما هو «تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبعية وإخماد الصفات البشرية»[1] ذلك ما يكشفه الإيحاء الرمزي لتجرد جسد الشيخ من اللباس عند دخوله الماء، بحيث يتوجّه هذا السلوك في الصورة الصوفية إلى الدلالة على التجرد من المحسوسات ويوحي بالتحرر المسعف على توظيف طاقات الجسد الروحية[*]، خاصة إن كرامة «إفاضة النيل» اقتضت تحريك الجسد والتحكم فيه حتى يلتحم بالماء ويسبحان معًا في وحدة عفوية ومتفاعلة ترتقي في ذروتها إلى الحلول والفناء في المطلق، وذلك حين لم يعد لجسد الشيخ أثر لحظة الإفاضة. ولعل سمة اللاتناهي تلك قريبة من الاشتباه الشاعري الذي أثار إحساس الابن «محمود» وهو ينظر إلى جسد أبيه:

«وابنه ينظر إليه لا يشعر أنه ينظر إلى جسد فرعوني بل إلى إله فرعوني قادم من عالم اللانهاية».

---

(1) علي بن أحمد الجرجاني، التعريفات. عن:
- علي زيعور، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية**، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى 1977، ص 90.

(*) ومع ذلك فإن إفاضة الماء لم تقترن بكرامة تحول الجسد، بحيث يغدو قادرًا على المشي فوق الماء مثلًا أو ضخمًا بالحجم الذي يمكنه من إفاضة الماء.

هكذا يشكل السياق النصي الموقفَ الخارق من البعد التداولي(*) والواقعي للكرامة الصوفية، بحيث يخمد أي ميل لدى القارئ إلى التردد والاعتراض ما دامت الكرامة حدثًا خارقًا بطبيعته. ويعدّ هذا المنظور السندَ الواقعي للكرامة في النص، والمعينَ الذي ما زال يمدّ جذورها في المجتمع وينميها في العقول.

وعلى هذا النحو يُسهم ذلك القدر الواقعي الوافر الذي يضفيه المحكي السردي على الكرامة في أداء وظيفة تحفيز حيوية السرد بلحظات متوترة من مسار الشخصية الواقعي، وهو إسهام وظيفي يتساند، كما سبقت الإشارة، مع تواتر إيقاع الانكسار الإنساني والأسلوبي الذي غمر صورة الشخصية بجدلية التدافع بين الاختلال والتوازن، والسقوط والسمو. ومن المؤكد أن وقوفنا على الوظيفة الثانية من خطة السارد الأسلوبية لمد سيرة الولي بصفات التكوين البشري يقوي مكونات التوتر السردي ومقوماته الأسلوبية.

## 3 ـ إسناد رسم صورة الشخصية الصوفية إلى منظور الابن المتوتر

تتميز طاقة التخييل في نص «سيرة نور الدين» بالحيوية والرحابة بحيث لا يُجْعَلُ من أساليب التجربة الصوفية ومضامينها معينًا لاختلاق الواقع وصورة الشخصية الروائية، بل تعتمد التحبيك السردي المتوتر لتعليل المواقف الوجدانية والنفسية والإنسانية. ولعل مما قوى حدة ذلك التوتر قدرة النص على إسناد تشكيل صورة الشيخ إلى قواعد تركيب محكمة لمنظورات تخضع لتوجيه السارد. وبقدر ما فتح هذا التركيب من نوافذ ومسارات مختلفة لنطل من خلالها على العوالم الداخلية للشخصيات (الشيخ نور الدين ـ محمود ـ دياب ـ بصيري ـ رفيقة...)، أفلح كذلك في إسناد الوعي الذاتي لكل تلك الشخصيات وظيفة نحت صورة الشيخ «نور الدين».

إنها منظورات متباينة ضمن صوت سردي واحد. ولولا بعض التمثّلات الخفرة أو المضمرة التي تجسد أحيانًا اختلاف المواقف من شخصية «نور الدين» لأمكن القول إن رسم صورة تلك الشخصية لم يخضع إلّا لصوت سردي واحد. ويمكن اعتبار هذا التخريج أبرز مظاهر الاشتباه الشاعري الذي ينمّ عن حيوية خاصة في التصوير، تجعله قادرًا على التقلب الشفاف مع تقلب سياق القراءة ووجوه أفقها.

تلك سمة تكوينية في نص «سيرة نور الدين» نتوخى الاقتراب من وظيفتها الجمالية. ولم نجد أفضل من منظور الابن «محمود» معيارًا يوجه اقترابنا من الشخصية الروائية.

(*) ظلت الكرامة مسايرة للنظر العقلي والمنطقي في الفكر العربي الإسلامي ومتأصلة أيضًا في الواقع الاجتماعي ومستحوذة على النفوس ومتمكنة منها.

ذلك لأن ثمة سمات نفسية واعية ولا واعية تُنشط علاقة «محمود» بأبيه وتؤثر في انفعالات تلك العلاقة، فلا تظل إيجابية وثابتة دائمًا. وإذا كان استخلاص سمات منظور الشخصية الروائية «محمود» يدعو إلى رصد العمليات النفسية التي تحيل إليها مفهومات التحليل النفسي الآلية والمتشعبة، فإننا نرى أن الاهتداء إلى الوظيفة الجمالية لصورة الشخصية لا يتحقق إلَّا بكشف الملامح الإنسانية ذات تفاصيل مخصوصة بتجربة آنية وغير تامة[1] يجنبنا هذا التصور الميل إلى التخريجات «النفسانية» التي قاس بها بعض النقاد صور مكون الشخصية الروائية. ويحفزنا، في الآن نفسه، إلى رصد منظور «محمود» إلى أبيه انطلاقًا من تفاصيل حدثية آنية وسياقية، نرى أنها شكلت ذلك المنظور في صور ثلاث:

## 3 ـ 1 ـ صورة التعالي

يمكننا أن نحدد بداية تشكل هذه الصورة بالحادث الذي رواه السارد عن طفولة «محمود» يوم سقط في مقبرة العائلة ورأى جسدين متشابهين لجديه «يونس» و«أحمد» فتصور أحدَهما جسدَ أبيه لما بينهما من تشابه قوي في الملامح:

«كان يختفي في الجبانة من زملائه في لعبة الاستغماية وبينما كان يجري سقط في فسقية فوجد نفسه وجهًا لوجه مع جسدين يشبه أحدهما الآخر تسمر في مكانه حاول أن يبتعد عن الجسدين فاضطر للمسهما نظر ثانية فإذا به أمام وجه أبيه. أخذ يصرخ. فسمعه زملاؤه الذين أخذوا ينادون على من يخرجه من الفسقية.

ذهب إلى المنزل وهو ما زال يصرخ.

شفت أبويا ميت.. شفت أبويا ميت ومعاه واحد تاني[2].

يمثّل حادث السقوط في «الفسقية» الصورة النموذجية التي بدأ تكونها في ذهن «محمود» الطفل عن الأب «المتعالي». إنها لحظة نفسية توهمية[3] «Fantasmatique» يتمّ فيها تحكم المشاعر اللاواعية في الرؤية الحسية والواعية، الأمر الذي حوّل الأب إلى كائن «ميتافزيقي» يملك سرًّا معجزًا وهو قدرته أن يكون حيًّا وميتًا في الوقت نفسه. قد يوحي هذا

---

(1) M. Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman**. p469.

(2) أحمد شمس الدين الحجاجي. **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 73.

(3) جان لابلانش، ج.ب، بونتاليس، **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1987. ص 578.

الموقف برغبة دفينة في التخلص من الأب لأخذ مكانه، تلك الرغبة التي يراها نقاد التحليل النفسي العلامة الأساس لمفهوم الرواية العائلية[1]. ولكن سياق الصورة لا يبدي تحمسًا واضحًا لهذا الإيحاء النفساني حين يمعن في تقوية صلة الحب بين الابن وأبيه. ولعل بعض اقتضاءات المرحلة الطفولية التي يمرّ بها «محمود» يعزز هذا المعنى، حيث يولي الطفل اهتمامًا واضحًا بالموت ويأخذ الأب صورة نموذجه الأعلى، يصير بموجبها رمزًا مطلق المعرفة والقدرة إلى درجة لا يتوقع فيها الابن موته أو مفارقته[2].

ولكن، مع توالي السنين، تصبح صورة تعالي الأب الواقعية والموضوعية مثيرة لقلق «محمود» وغيرته، وتنشأ في نفسه مجموعة من المشاعر الإيجابية والسلبية تجاه الأب:

«إنه يعرف جيدًا أن الشيخ نور الدين يقف بينه وبين كل متعة جسدية»[3].

«أي رجل هو الشيخ نور الدين. لقد حاول أن يصنع مثله فعجز، حاول أن يجد عملًا لكن القاهرة لم تعطه هذا العمل. أراد أن يستقل عن أبيه فلم يستطع. إنه يعرف جيدًا أن الشيخ نور الدين يقف بينه وبين كل متعة جسدية لقد رآه مرة بعد أن تعرى مع امرأة فاتنة الجمال يخترق الحائط ليقول له أهذا أنت؟ تكررت هذه الصورة فأوقف حركة جسده. كثيرًا ما يسائل نفسه هل هذه الصورة حقيقة أم أنها من صنع الرهبة من هذا الرجل؟

أي رجل هو الشيخ نور الدين؟ إنه يحسّ بفخر أنه ابنه ويحسّ بتعاسة أنه لا يستطيع أن يقيس قامته بقامته. تمنى كثيرًا أن يصارعه فأهل الأقصر يروون الكثير عن قوته البدنية.

يطرد هذه الأفكار فهذا لا يليق به، إنه شيخ كبير ولكنه يعرف أنه سيهزم»[4].

«إنهم في المدينة يقولون عنه إنه أكثر إخوته شبهًا بأبيه، وهو لا يصدق أحدًا أنه يعرف أن هناك طريقًا طويلًا لكي يكون الشيخ نور الدين. إنه يغبط هذا الرجل ولكنه يحبه حبًّا عميقًا في عمق ماء النيل عند ساحة أجداده»[5].

وعلى الرغم من تعايش المشاعر الإيجابية والسلبية في نفس «محمود» تجاه أبيه،

(1) Marthe Robert, **Roman des origines et origines du roman**, Gallimard, 1981. P62.

(2) محمد أنقار، **قصص الأطفال بالمغرب**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، الطبعة الأولى، 1998، ص 23.

(3) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 46.

(4) المرجع السابق، ص 45 ـ 46.

(5) المرجع نفسه، ص 46.

فإن اتساع زاوية منظور الشخصية الروائية الإنساني لم يسمح إلَّا بوجهها الإيجابي لكي تشع مشاعر الرضى والتفاني في تفاصيل النص وتشكل صورة التماهي.

### 3 ـ 2 ـ صورة التماهي

يسلك «محمود» محاولات عديدة لكي يكون مثل أبيه «نور الدين» ويعمل بما يرضى عنه ويقوم بما يقوم به من دون تفكير في أخذ مكانه. ويجسّد تحقيق «محمود» كرامة إفاضة النيل أمام نظر أبيه وببركته ودعائه أبرز صور التماهي في النص:

«وصل والده إلى النهر فهاله أن يرى شخصًا يعوم حتى منتصفه. نظر إلى الملابس الملقاة على الشط فأدرك أنه ابنه. أصابه عليه الخوف في البداية فهو ليس متأكدًا من معرفته بالعوم. أزال الخوف عنه بقراءة القرآن والدعاء لربه أن يحفظ ابنه. . . وأخذ ينظر إليه. إنه يغوص في الماء، ولا يخرج إلَّا عندما يصل إلى الشط الآخر ثم يعود إلى سطح الماء ليغوص ثانية ويظهر في منتصف النهر.

بدأت الحركة سريعة هذا الصباح على النهر فالقوارب تتحرك شرقًا وغربًا وابنه يقف في منتصف النهر يقفز ويقفز. تستهويه الحركة فيستمر في القفز.

شعر محمود أنه يتواءم مع الماء ويصبح جزءًا منه. إنه لا يتابع الماء ولكن الماء يتابعه وكأنه حين يرمي بجسده فإنما يرمي به فوق حاجز من المطاط يعيده ثانية إلى الهواء.

أخذ محمود يضرب الماء بيديه وهو يراه يزداد حمرة وارتفاعًا. نظر إلى السماء يدعو الله بدعوة أبيه أن يجعل الفيضان هذا العام رخيًّا مباركًا على الناس أجمعين.

الماء يعلو. . . ويعلو. . . يعلو مع قفزات محمود والأب يتابعه ويتابع علو الماء. أحس بالراحة»[1].

يسعى «محمود» بوعي أو بلا وعي إلى أخذ مكانة المريد(*) وتقليد نموذجه الأعلى في أقواله وأفعاله، ويطمع في تحقيق ما أنجزه من خوارق. وقد كانت كرامة «محمود»

---

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 198.

(*) اكتسب محمود في هذه المرحلة أهم سمات المريد مثل: الابتلاء ـ خدمة الفقراء ـ الصبر على جفاء الناس ـ تجنب مخالطة الأصحاب ـ الإيثار ـ حفظ آداب الشريعة.
انظر: أبو القاسم القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص 362 ـ 363.

الوحيدة في النص محاكاة لإحدى كرامات أبيه. وهي، بذلك، توحي بأن الطاقة الإنسانية قادرة على التحول بواسطة اغتناء الذات بتجارب ذات أخرى متعالية مثلما نجد في بعض التجارب الصوفية[1] وهكذا أضحت صورة التماهي بـ«نور الدين» حقيقة موضوعية يلمسها الناس ويتحدثون بها:

«إنه (محمد عياد) يفكر جيدًا في الحفاظ على مكانته في الأقصر بألا يأخذ شخص منهم مكانة قوية في الاتحاد القومي.. إن أحدًا لن يزحزحه عن دائرته. نظر إلى محمود الواقف عن بعد، لو كان هناك شخص سيأخذ منه هذا المكان، أو يزحزحه عنه فهو محمود.

قال لنفسه: في الحقيقة هو الشيخ نور الدين»[2].

إن استيحاء المثال الإنساني والروحي لشخصية «نور الدين» أنقذ «محمود» من الاضطرابات النفسية، وأصبح كل ما يقرب المسافة بينه وبين أبيه دفعًا للتعالي وتكسيرًا لدائرة الهيمنة ومدعاة للرضى والارتياح، خاصة حين تفارق تلك الشخصية النموذج تعاليها المعجز، وتعود إلى تكوينها البشري ليعتريها ما يعتري الإنسان من ضعف وحزن:

«يذهب الشيخ محمد عبد العزيز إلى مقبرة والده بينما يمضي الشيخ نور الدين عائدًا إلى مسجد أبي الحجاج مطأطئ الرأس حزينًا. يسير بجواره الشيخ الشافعي طيلة الطريق لا يقول أحدهما للآخر كلمة فقد انغرس معنى الموت في قلوبهما بعمق فأحدث الصمت. سار وراءهما محمود.. غلبته مشاعر شتى فهذا اليوم تاريخ جديد في حياته، يمده إلى أجداده وأرضه وتراثه لا يشعر بذلك الحزن الذي يشعر به والده ولكنه يشعر أن شيئًا ما قد كسر في دائرة حياته، وأن شيئًا جديدًا لا بدَّ أن يبدأ. إحساس غامض تبدأ معه الحياة كما يبدأ معه الموت»[3].

وحتى حين قرر الشيخ تولية أخيه «الحجاجي» محله في «القطبية» بدلًا منه، لم يكن ذلك إلَّا تتويجًا لتلك الصلة والتشابه بينهما. لكن كيف يصحُّ هذا التفسير ووصية الشيخ الوحيدة لـ«محمود» كانت الحذرَ من خضراء الدمن، لأنه عاطفي وانفعالي[4] قارنه مع أخيه «الحجاجي» الذي كان يتميز بالصبر والحكمة. إن إمعان النظر، من جديد،

(1) علي زيعور: **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم**، ص 115.
(2) أحمد شمس الدين الحجاجي. **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 217.
(3) المرجع السابق، ص 93.
(4) المرجع نفسه، ص 222.

في سيرة الشيخ الإنسانية والوجدانية يدفعنا إلى استخلاص أن الشيخ كان شبيهًا بابنه في تلك الصفات النفسية التي ظل يدافعها عمره كله. لهذا السبب لم يختر الشيخ «محمود» لمنصب «القطبية»، لأنه لا يريد أن يقاسي ما قاساه هو، خاصة بعدما تغيّر كل شيء[*] ولم تعد المرحلة السياسية الجديدة تحتاج إلى البطولة والكرامة، بل إلى حكمة «الحجاجي» وميله إلى التفاهم والتسوية. وقد كان الشيخ يعلم أن ابنه «محمود» «لا يثق في الحكومة مثله تمامًا. إنها مخلوق بشع مجهول غير واضح المعالم»[1].

وهكذا ترسيخًا لرجحان مشاعر الرضى والارتياح في موقف «محمود» من أبيه لا يفاجئنا السياق النصي بسلوك «محمود» الغريب والملتبس حين أوَّل حلمَه ورآه مبشرًا بشفاء الأب مع أنه واضح الدلالة على موته:

«كانت الساعة التاسعة عندما نام الشيخ. سكت الجميع سأل الشيخ الاخوة أن يناموا على أن يبقى محمود مع الشيخ هذه الليلة ويوقظهم قبل أن ينام. كان من المعروف لدى إخوته أنه سهار لا ينام إلَّا عند الفجر وهو لم يكن يشعر هذه الليلة بالرغبة في النعاس، كيف ينام وأبوه على فراش المرض؟ ولكن الغريب أن عينيه أغمضتا وغاب في النوم ورأى نفسه في أرض أجداده بجوار مشايخ عطية وقد تحول إلى جنة يبحث فيها لأبيه عن قصر يسكنه.

استيقظ محمود في الفجر. صوت أبيه يطلب منه كوب ماء. سأل والده أن كان قد نام جيدًا فعرف أنه نام نومًا عميقًا. أحضر محمود لوالده الماء ليشرب كما أحضر الطشت والإبريق ليتوضأ. صلى الشيخ جالسًا فأدرك محمود أن رؤياه تحققت والده يعود الآن للشفاء.

استيقظ الاخوة جميعًا ليجدوا أباهم وقد بدا وكأنه يسترد عافيته ـ تحسنت يده وقد أخذ يحركها حركة عادية... مرت حالة الخطر أحس الجميع بسعادة كبرى.

كان محمود متأكدًا أنها وعكة نتيجة الإجهاد وأن والده لن يصاب بسوء وحين خطر له خاطر الموت أبعده سريعًا وهو على يقين أن والده لن يموت... مستحيل أن يموت الشيخ نور الدين مستحيل. مستحيل أن يموت رجل مثله.

---

(*) يجسد موضوع التغيير سمة قوية ومطردة في النص.

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي. **سيرة الشيخ نور الدين**، ص23.

في الساعة الواحدة طلب الشيخ نور الدين الحلاق. حلق شعره وشذّب ذقنه البيضاء الصغيرة الملتفة حول وجهه.. . صلى الظهر جالسًا.

قال أبو المجد يونس ـ أنت بخير يا شيخ نور الدين.. . الحمد لله على سلامتك. قص محمود على والده الرؤيا وبعد أن انتهى منها سأل الشيخ:

ـ خلاص؟

ـ خلاص!

رد الشيخ:

خلاص»[1].

من المفترض أن يصم غيابُ المنطق في تفسير الحلم تكوينَ الشخصية بالإبهام والاختلال، لذلك قد يتحفز الناقد إلى الاستعاضة عنه بالمسوغ النفسي وتقليب الموقف على الوجه اللاوعي من الشخصية، ليرى فيه سلوكًا غير واع يكبت رغبة «محمود» في موت أبيه، إذ تعبّر تلك الرغبة المكبوتة عن نفسها بطريقة ملتوية أو بتأويل منحرف[2].

لكن الإمعان في صورة الحلم وتأويله يثبت في ضوء معطيات التحليل السابقة، ضيق أفق المنظور النفساني القائم على آلية ربط الرغبة باللاوعي، لأنه لا يؤدي إلى نتائج مبهمة وغير حاسمة فحسب، بل يجسّد وظيفة قراءة مفتعلة ومخلّة، تنأى بالشخصية الروائية عن سمت تكوينها الإنساني الذي تعاضدت في بنائه المرتكزات السياقية. لذلك يصبح من الضروري تفعيل المنظور النفساني وتوسيع أفقه بعلاقات أخرى ممكنة ومحتملة بحثًا عن توازن الصورة وجماليتها ضمن نسق سردي كلي. ولتحقيق هذه الغاية نحاول الاقتراب من الصورة انطلاقًا من المكونات الآتية:

ـ المكون السياقي: أوصلتنا معطيات تحليل صورة «التماهي» إلى أن علاقة الابن بأبيه تطوّرت إلى مشاعر الرضى والارتياح إلى درجة أصبح فيها «محمود» يتطلع إلى استيحاء المثال الإنساني والروحي لشخصية أبيه.

ـ المكون النفسي: لا ينبغي أن تُفهم كل الأحلام باعتبارها تلبية للرغبات على النحو الذي يفهم «س. فرويد S. Freud»، إذ قد يكون الحلم ردّ فعل على حدث سابق حافل بالدلالة، مثل حدث مرض الشيخ وخشية «محمود» من احتمال موته. وهكذا يجسّد

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 206 ـ207.

(2) جان لابلانش، ج.ب، بونتاليس، **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ترجمة مصطفى حجازي، ص 416.

مضمون الحلم المصير الأسود لتلك الخشية وهو الموت. ولما خالف الحلمُ الرغبةَ، فإن تأويل «محمود» كان سلوكًا واعيًا يرفض تلك المخالفة ويحولها إلى رغبة[1]:

«حين خطر له خاطر الموت أبعده سريعًا وهو على يقين أن والده لن يموت.. مستحيل أن يموت الشيخ نور الدين».

ـ المكون الصوفي: على الرغم من أن الصورة تحققت في سياق حدثي ممتد ومتشابك، فإنها تتسم في مجملها بطابع صوفي ويتحقق فيها سبيل من سبل المعرفة اللدنية بعد أن وصلت الشخصية الروائية إلى الخُلق الأمثل الخالي من الميول والأحاسيس الدونية. إن حلم «محمود» في هذا الجو الصوفي الرقيق يصبح رؤيا. وقد كان هذا الوجه من الكرامة دافعًا خفيًّا لتسويغ نوم «محمود» «السهار»: «كان من المعروف لدى إخوته أنه سهار لا ينام إلَّا عند الفجر».

هكذا تقتضي الرؤيا نومَ «محمود» ليستبصر موت أبيه(*). وإذا كان تأويله مخالفًا لما يدلّ عليه مضمون الرؤيا، كما سبقت الإشارة، فإن ذلك لا ينفي صفة كرامة الرؤيا عن الحلم، لأن الصوفي، في أحوال شبيهة بحال «محمود» قد يستتر معنى رؤياه أو كرامته. وقد لا يدركه أصلًا مثلما حصل للشيخ «نور الدين» في بعض كراماته(**).. ومما يقوي رجحان هذه الدلالة في تلازم النوم والرؤيا إحساسُ الشيخ بتحسن حاله بعد أن تأكد بأن «محمود» نام نومًا عميقًا. ولكن لم يكن ذلك التحسن الموهم بالشفاء إلَّا استفسارا مضمرًا بقرب الأجل(***). وكذلك لم تكن عودة الحركة إلى جسد الشيخ ليتوضأ ويصلي ثم ليحلق شعره ويشذب ذقنه إلَّا رمزًا لتطهير النفس والبدن بغية نيل عالم الغيب والخلود فيه. وتلك كرامة أخرى من كرامات الشيخ «نور الدين».

كل هذه المعطيات تثبت أن صورة الحلم وتفسيره ليست مبهمة أو اعتباطية، بل تخضع لتكوين كامن ومشتبه، يحتمل التردد بين معان متقابلة وهي مسندة بمنطق يتحكم بدقة في مظهر ترابط مكوناتها. ولا يرجح من تلك المعاني المشتبهة معنى ما إلَّا بتدبير

(1) إريك فروم، **اللغة المنسية، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير**، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992 بيروت، ص 142.

(*) الصوفي لا يرى النوم نافعًا إلا إذا اقتضته الرؤيا، انظر:
ـ علي زيعور، **الكرامة الصوفية**، ص 251.

(**) كرامة سقوط النجم المذنب ونزوله على رأس «نور الدين»، مثلًا. ص 331.

(***) من كرامات الصوفي معرفة ساعة أجله، انظر:
ـ أبو القاسم القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص 303 ـ 305.

وسائط القراءة في ضوء نسق تشكلها. ويصبح أي تحوير أو تخريج بمنأى عن مقتضيات نسق التشكل هدرًا لوجودها وتعطيلًا لوظيفتها الشاعرية.

## 3 ـ 3 صورة التسامي الأسطوري

مثلما كان موضوع موت الشخصية صورة تؤدي وظيفة في سياق الحلم والرؤيا بواسطة شبكة من المكونات، كان أيضًا حافزًا لتحول سياق المحكي من الواقع إلى الأسطورة، بحيث لم يكن لـ«محمود» من إمكانية لتَمثُّل نموذجه الأصلي رمزًا أسطوريًا إلَّا بطفرة أسلوبية استيهامية تُحول الموت إلى انبعاث وخلود، فتُشكل أسطورةَ الحياة من صورة الموت. يموت البطل ليبعث في عالم أرحب يفصل الشخصية الروائية عن الحدود الطبيعية لوجودها الواقعي والفردي، ويمنحها السمات الكونية واللازمنية. وهكذا يستوحي المحكي في تصويره لأسطورة شخصية الشيخ الراسبَ الثقافي الفرعوني القديم، بحيث تغدو الشخصية غير محصورة في المكون الإسلامي وحده، بل تمتد إليها رموز ثقافية أخرى من نسيج الروح المصرية:

> «وقف أمام وجه تمثال ضخم... أخذ يتبينه على أشعة الضوء المنعكس عن مصابيح مئذنة أبي الحجاج.. وقف أمام الوجه لا بدَّ أنه الملك الإله الفرعوني في الساحة... اهتز جسده فقد أدرك أنه يقف أمام وجه نور الدين.. لقد كان هنا في المعبد كما كان في الساحة ولا بدَّ أنه كان في الكنيسة... كاهنًا... أبًا... شيخًا»[1].

> «ترك التمثال ليجد نفسه أمام جسد إله في نعومة وصفاء جسد نور الدين حين خرج من النيل. هناك كان نور الدين كما كان هنا..ترى أين هو الآن؟»[2].

تجسد أسطورة الشيخ وجهًا آخر لأسطورة الملك الفرعوني «أوزيريس» وابنه «حورس». ويكسب التجسيد أسطورة الشيخ رمزية قصوى تعبر عن حقائق إنسانية مطلقة. إن الموت هو الذي يميّز البطل الأسطوري ويؤكد ما يتمتع به من سمات وأفعال خارقة. وهو على خلاف الإنسان العادي يظل يعمل ويؤثر حتى بعد موته كأنه إله[3]. وعلى الرغم من ذلك ظل «محمود» يرى تكرارًا البطولة ضربًا من المستحيل، «فنور الدين مات

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 336.
(2) المرجع السابق، ص 338.
(3) يونس الوليدي، **الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر**، مطبعة أنفو برانت، فاس، الطبعة الأولى 1998، ص 17.

ولن يعود وعليه أن يواجه مصيره بمفرده»[1]. وقد قوي لديه هذا الإحساس حين صوت «النادي عثمان» الراوي الشعبي يغني عن البطل «أبي زيد الهلالي»، «سأل نفسه أكان يستطيع أبو زيد الهلالي أن يكون ذلك البطل العظيم لو عاش الآن؟

مستحيل... لن يستطيع... فالساحة هدت والجميزة ستقطع.. والنهر سيتوقف عن الفيضان»[2].

لكن الإحساس باستحالة تكرار البطولة سيتحول إلى نقيضه بواسطة اندغام الاختلال بالتوازن من جديد. وقد ترتب الثاني على الأول بصورة مباغتة، كان الحافز إلى ذلك بداية تشكل مسيرة كرامة جديدة يكون بطلها «محمود»:

«أخذ يحرك ناظريه في السماء. يبحث عن النجم ذو الذنب.. رآه... وقف أمعن النظر فيه... إنه مختلف عن صورته الأولى، إنه يبدو صغيرًا في حالة الميلاد. بعيد عن مجموعته... بينه وبينها مسافة كبيرة لكنه موجود.

نقل ناظريه بين السماء والأرض، بين النجم والجميزة... إنه لا يفهم... ويفهم»[3].

وهكذا أحسّ محمود أن الشيخ لم يمت وأن كل عالمه لم يتغير، وفارقه إحساس الوحدة ولم يعد يخاف أذى «الغولة خضراء الدمن».

حين تحدثنا في الفصل الأول من الباب الأول عن اصطفاء مرتكزات الجنس الروائي السياقية والجمالية لمقومات الإنجاز الشاعري، كنا بصدد بيان وظيفة التكيف الجمالي للشاعرية النوعية في سياقها الأسلوبي المخصوص، وهو المجال الفني الذي تتحول فيه الصور من التجريد والإطلاق إلى تشكل أسلوبي نوعي يستمد خاصيته الجمالية من تساند مكونات النص الروائي وسماته مع المكون الصوري المهيمن. ذلك ما ينجزه التكوين السردي لصور تجادل الاختلال والتوازن، حيث تسكب المكونات الصوفية «الولاية ـ الفضاء الديني ـ المقامات الوجدانية ـ الكرامة» في نسق حيوية السرد الروائي ومقتضياتها الأسلوبية لأجل لفح سيرة الشيخ الصوفي بالاحتدام ونسج إيقاع تحولاتها البطولية بالانكسار والعجز وفق ضوابط أسلوبية نوجزها في الاستنتاجات الآتية:

1 ـ إن صور رواية «سيرة الشيخ نور الدين» تكوين سردي يمتلك مقومًا شاعريًا

---

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي، **سيرة الشيخ نور الدين**، ص 339.
(2) المرجع السابق، ص 340.
(3) المرجع نفسه، ص 340.

مهيمنًا وهو الاشتباه، حيث تتقلب فاعلية القراءة الذهنية للصور بين معان ووظائف متقابلة، قد يوهم سمتها الصوفي بالأحادية والانغلاق والتعالي وبما ينأى بها عن تشكلها النوعي. لكن تلك السمات المتوهة لم تكن إلّا تشكيلًا روائيًا شفافًا لا يمنع القارئ من تمثّل أصوات وصور شخصيات متعددة تتدافع وتتقاطع في الآن نفسه، وهي مفعمة بالعمق الإنساني. كما لم يمنعه من إدراك وظيفة الفضاء المزدوجة حين تؤدي، بالإضافة إلى صفتها التكوينية، وظيفةً درامية لا تكف عن إمداد صور آنية بالتوتر وعن التحكم في مسارات السياق السردي لتشكيل سيرة الشيخ. وتلك غاية جمالية اقتضت من المؤلف التوسل بسجلات فنية وتاريخية وأسطورية ودينية.

2 ـ ومثل تلك الوظيفة، وإن كانت آنية ومشحونة بجو صوفي وعمق إنساني ووجداني وصلا حدّ الذروة، فإن تحقق النص لا يكتمل إلّا بواسطة تكوين روائي يُسهم تحبيكُ وقائعه المتشابكة في تشكيل صورة الشخصية الروائية ومختلف مقاماتها الصوفية والإنسانية. وقد أسهم الفضاء في تكثيف جوانب خفية وغيبية من النفس الإنسانية، وتمكنت صوره من أداء تمثّلات متباينة ومباغتة في الوعي، فكان لهذا المكون الدور الحاسم في التحول الذي حصل للشخصية الروائية في مختلف مراحل حياتها.

3 ـ إن تواتر صور الفضاء وكل ما له صلة به عمق وظيفة هذا المكون في ضمان تماسك الذات وإمدادها بما يكفي من الحيوية والامتداد لتؤدي دورها البطولي والمهمات الدينية المنوطة بها. وكان كل تهديد لهذا الفضاء بالهدم والزوال يرتقي بصورته إلى مستوى المكون الدرامي ويدفعه إلى إنجاز وظيفة الإيحاء بالموقف السياقي الممتد في النص نظرًا إلى ما بين الشخصية الروائية بسمتها الصوفي والفضاء من صلة روحية وإنسانية نافذة ترتوي الشخصية من منابعها الرمزية والدينية، فتزداد إدراكًا لذاتها ولدورها في الحياة وقوة في أداء رسالتها، ويصبح كل قطع لتلك الصلة الروحية والإنسانية قدحًا لزناد التوتر وإيذانًا بانكسار الروح والوجدان. إن إسناد الفضاء تلك الوظائف التكوينية أفعم زاويته السردية سعة وتشابكًا لكي يكون حظه أوفر من باقي المكونات في تحفيز مسارات محكي التذكر وتوجيهها بقدر كاف من الحيوية والتوتر لاستثارة جوانب من البطولة الصوفية التي لم تخل من احتدامات وجدانية قاسية.

4 ـ إن تشكيل صورة الشخصية الصوفية بمقتضيات منطق السرد الأسلوبية والنوعية جعل الإيقاعات الإنسانية منكسرة تمتد إلى صورة الشخصية وتغمرها بتجادل الاختلال والتوازن الذي يطرد في صفات مختلفة «الاندغام ـ التدافع ـ التعايش» وفق التفاصيل التكوينية والأسلوبية للصور الجزئية «صورة النزوة ـ صورة الفجيعة الوجدانية ـ صورة

الكرامة». وقد تمكن ذلك المكون من أن ينسج في هذه الصور لحظات اختبارية للشخصية الصوفية مشحونةً بالدرامية، لا تخلو أحيانًا من الشوائب والنزوات، كما تَمكن منها الضعف والعجز بما قد لا يتغلب عليه إلَّا بالقسوة المفرطة على النفس، في أحيان أخرى. ومع ذلك يربأ السياق النصي بالشخصية من أن تبدو مثيرة للاشمئزاز أو مدانة أو مسترذلة. وتحقيقًا لتلك الغاية يقيس السارد صورة الشخصية بما يناسب تكوينها الإنساني وسمتها الصوفي، ويدفع كل صورة من صورها الاختبارية إلى التوازن بواسطة مقام صوفي خاضع لمنطق السرد وإحكام التحبيك الروائي الشامل.

5 ـ لذا ليس غريبًا أن تحظى صورة الكرامة بأداء وظيفة قلب الاختلال إلى توازن، والعبور بالشخصية الروائية إلى درجات الأحوال الوجدانية، حين تكون الكرامة صنيعة إنسان منكسر النفس اصطفته العناية الإلهية من دون أن تكون له في ذلك إرادة أو قوة. وقد أسعف الجو الديني والاجتماعي المحيط بصورة الكرامة على خلق فعل عجيب له أسبابه الموضوعية والواقعية، لأن ما تتوخاه الكرامة الصوفية هو توسيع نطاق الوجود والإدراك الواقعيين حتى يمتد اللامعقول إلى المعقول ويستحوذ على النفس وتتحرر الشخصية الروائية من التمركز الذاتي المطلق، ويُخمَد أي ميل لدى القارئ إلى التردد أو الاعتراض.

6. وقد تبين أن ما قوّى حدة التوتر نهجُ السارد خطةَ إسناد رسم صورة الشخصية الصوفية إلى نسج تركيب محكم لمنظورات متباينة، وإن كانت تخضع لصوت سردي واحد. ولإنجاز تلك الغاية الجمالية كان لمنظور الابن الدور الأكبر في تشكيل صورة شخصية الأب، وذلك لأنه أكثر من غيره خضوعًا لمنطق القلق والتوتر في علاقته بتلك الشخصية وتمثّله لها، إذ تختلط فيه المشاعر الإيجابية والسلبية، ويتداخل الوعي مع اللاوعي، والواقع مع الأسطورة. وقد اجتنى التصوير الروائي من هذا المنظور أبرز مظاهر الاشتباه والإضمار في النص، فاكتسب بذلك القدرة على تقلب المشاعر تبعًا لوجوه فاعلية القراءة ووسائطها.

7. ولا غرو أن صورة الحلم ـ الرؤيا أكثر صور منظور الابن خضوعًا لمقوِّمَي الاشتباه والإضمار بسبب استناد تكوينها إلى عناصر أسلوبية تستثير القراءة النفسانية التي قد تتحفز إلى تقليب الموقف على الوجه اللاواعي من الشخصية الروائية. ولا شكّ أن مثل ذلك التحفز ينأى بالشخصية عن سمت تكوينها الإنساني الذي تعاضدت في بنائه المكوناتُ السياقية والصوفية والنفسية. لذلك فإن تفعيل القراءة بمكونات سمت الشخصية الروائية الإنساني والصوفي أثبت أن صورة الحلم ـ الرؤيا وتفسيرِه تخضع لتكوين كامن ومشتبه، يحتمل التردد بين معان متقابلة وهي مسندة بمنطق يتحكم في ترابط مكوناتها.

ولا يُرَجَّح من تلك المعاني المشتبهة معنى ما إلَّا بتدبير وسائط القراءة في ضوء نسق تشكلها. ويصبح أي تخريج بعيد عن مقتضيات هذا النسق هدرًا لوجودها وتعطيلًا لوظيفتها الشاعرية.

تلك كانت ضوابط الأداء الروائي لصور الصوفية المنكسرة بما هي تشكل أسلوبي نوعي ينهج شرعة التساند الجمالي معيارًا، ويتوخى توسيع مجال التكوين الروائي وجودًا وإدراكًا. وبذلك تتحرر الشخصية الروائية من التمركز الذاتي المطلق وترتبط بما يحيط بها من مكونات بصلات روحية وإنسانية تنفذ إلى تجليات الإنجاز الأسلوبي وترويها من منابعها الرمزية والدينية والوجدانية وفق نسق إيقاعات تجادل الاختلال والتوازن المنكسرة. ولعل هذا الاختيار الجمالي يبين قدرة المكون الصوفي على التشكل الأسلوبي المتساند، ويحفز لرصد تجليات فنية أخرى لذلك التشكل، واستخلاص ضوابطه الجمالية. وذلك ما سنعكف على تحليله في الفصل الثاني من هذا الباب.

## الفصل الثاني

# محكي التخلق:
# الشخصية المتعالية وتسامي التصوير

**جارات أبي موسى، أحمد التوفيق**

طبيعي أن يتماهى التصوير الصوفي مع وقائع موضوعية تتفق وسمتها الإنساني المتوتر، ذلك أن لنسق ضوابط الرواية النوعية والنصية طاقة تكوينية حيّة في تصوير المحكي الصوفي ونسج دلالته التخييلية واستشراف وقعه الجمالي.

وقد رأينا في الفصل السابق تصدي التكوين الروائي بإمكاناته الأسلوبية وشاعريته النوعية لأنماط التصوير الصوفي والكراماتي وتشكيله عالمًا صوفيًا مدهشًا من دون حاجة إلى قوالب المجاز، بيد أن قراءة الرواية الصوفية تقتضي تحقق تفاعل منسجم ومحكم بين فعاليات القارئ الذهنية وهو يتلقى النص. ومهما اتسم وقع المتلقي بالغموض وعدم التجانس فإن ذلك لا يلغي القراءة النوعية على الرغم من طغيان سجلات التصوف والمناقب، فالحيوية السردية تبعًا لهذا الطغيان ستكون مشروطة بالقراءة النوعية ومقتضياتها. لكن تداخل أنماط تخييلية عدة بإيقاعاتها التاريخية والصوفية وبلاغاتها النوعية المتباينة من جهة وتسريع إيقاع الأحداث اشرئبابًا إلى ما تحصله الشخصية الروائية من المواجيد الخلقية من جهة ثانية يحولان في أغلب الأحيان دون تحقيق غاية التساند الجمالي. ومع ذلك يجب الإيمان بأن تواري التوتر الناتج عن تسريع حركة الوقائع والمواقف في مسارات مفعمة بالخبرات والذخائر الوجدانية والتخلقية وترتبِ الحدث على العناية الإلهية لا يعني أن المحكي فقد حيويته السردية وانشطر نوعيًا عن الجنس الروائي، الذي لا يتحدد فقط بدرجة التوتر؛ بل أيضًا بقدرة المؤلف على استرفاد الأثر الجمالي مما تملكه تلك الأنماط التخييلية من إمكانات التشكل البلاغي والإذعان السياقي.

تلك فرضية ستكون رواية «جارات أبي موسى» لـ«أحمد التوفيق»[1] سبيلنا إلى تحليلها والاستدلال على جدواها من خلال المحاور الآتية:

1. محكي «شامة»: سيرة التخلق الوجداني.
2. من تخييل التاريخ إلى الصوغ التاريخي للتخييل.
3. الكارثية: سند موضوعي للتصوير الصوفي.
4. صورة الكرامة: الأداء الساخر.
5. محكي التخلق وخمول التصوير الروائي.

ومما لا شكّ فيه أن كل ناقد يتوخى التصدي لتطوّر الرواية المغربية من دون أن يشغله الإنجاز الأسلوبي الذي اختاره «أحمد التوفيق» باستيحائه جذورًا عميقة ينسج بها مشروعه الروائي، ويتغيا في الجوهر الإسهام في بناء رواية تتجذر مصادرها وعوالمها في التراث المغربي بمقوماته وأشكاله ومفرداته الدينية والصوفية والتاريخية والفنية والاجتماعية، ذلك أن المحكي الروائي حين يستند إلى رؤية تاريخية موسعة ومتنوعة الزوايا وتولي وجهتها نحوبؤرة المجتمع وتفاعلاته اليومية تلتقي بعوالم ذات صلة وثيقة بالتصوف والمناقب والكرامات، لأن التصوف مثّل أهم حركات المجتمع المغربي وأشكال تطوّره الذاتي خاصة إبان الأزمات.

هكذا يتفاعل في النص المحكي الصوفي وما يتعلق به من شخصيات ورموز ومقامات وأحوال وكرامات مع المحكي التاريخي بمكوناته السياسية والاجتماعية بصورة يتعذر معها تقفي مسار واحد في الرواية على الرغم من اعتماد النص محكي الحدث الملاحق لوهج الشخصية الروحي وصفائها الوجداني.

## 1 ـ محكي «شامة»: سيرة التخلق الوجداني

إن المحكي، وهو يتوالى ويمتد ويتشعب يدور في الآن نفسه في فلك منظور ديني وهو تأكيد تلازم الظاهر والباطن، السر والعلن، الواقع والمطلق. وتمثّل شخصية «شامة» محور الحكي، فهي «فتاة شقراء فارهة»[2] نشأت بدار القاضي ابن الحفيد بسلا[3]، فاكتسبت «مهارة التدبير وتوقد الذكاء ورقة الحديث وخفة الروح مع إلمام بطرف من علم

(1) أحمد التوفيق، جارات أبي موسى، الطبعة الثانية، دار القبة الزرقاء 2000.
(2) المرجع السابق، ص 8.
(3) المرجع نفسه، ص 9.

الشرائع والأدب والموسيقى»[1]. وذلك ما جعلها «تتفوق وتصبح في ريعان الشباب محط غيرة النساء غير مولاتها ومحط أطماع الرجال»[2]. و«شامة» في كل ما سبق «مدينة لكبرى زوجتي القاضي مولاتها الطاهرة التي لم تحرمها لا من حنانها ولا من أي شيء حرصت على أن تكسبه بناتها، عدا عدم الالتزام بالأشغال والإغراق في الدلال»[3].

وتتألف سيرة «شامة» من عدة مراحل سردية لقيت فيها مصائر متقلبة وحياة قاسية ومكتظة بفواجع الواقع، نلخصها في الآتي:

ـ الزواج بقاضي القضاة «أبي سالم الجورائي» والرحيل معه إلى فاس، حيث يفقد كيانها الاستقرار وتبدأ رياح التقلبات وأصناف المعاناة تتلاعب بها، وتضطر للخروج مع حملة السلطان إلى الأطراف الشرقية، فتشاهد الهزيمة في كارثة غرق أسطول الحملة[4]. ولما عادت إلى «فاس» مع النساء اللائي كن من هذه الحملة «سجلت كالمتاع في رسم تركة زوجها المتوفى وفوتت للسلطان الجديد الذي أمر بأن تكون ضمن خدم كبرى زوجات السلطان أم الحر»[5].

ـ إيثار «أم الحر» «شامة» بالقرب والعناية على باقي الخادمات لجمالها وأدبها ومهارتها، واختيارها ضمن حاشيتها في رحلة الحج. وفي الطريق تعرضت «شامة» للاختطاف وأنقذها زاهد متصوف[6]. وعند إيابها تتوفى «أم الحر» ويعيدها السلطان إلى دار «ابن الحفيد» بمدينة سلا[7]، لتكون نقطة الانطلاق هي نقطة الرجوع.

ـ في هذه المرحلة يتكفل «شامة» «ابن الحفيد» ويزوجها بكرًا بـ«علي سانشو»، وهو نقاش قشتالي مسلم. ولكن تتكالب عليها وعلى زوجها مؤامرات عامل سلا «جرمون» ويسكنان في «فندق الزيت»[8]. وفي هذا المكان تتعرف «أبا موسى» والجارات، وتدرك عالمًا يجمع متناقضات عديدة: الاحتيال والظلم والرذيلة من جهة والصدق والفضيلة والتخلق من جهة ثانية. فقد وجدت «شامة» في «فندق الزيت» وكرًا للشر يستثمره المتنفذون كالعامل «جرمون» ومسكنًا للتآلف والتآزر والمحبة، يقصده التجار ومن انقطعت بهم السبل،

---

(1) أحمد التوفيق، **جارات أبي موسى**، ص 9.
(2) المرجع نفسه، ص 9.
(3) المرجع نفسه، ص 9.
(4) المرجع نفسه، ص 42.
(5) المرجع نفسه، ص 45.
(6) المرجع نفسه، ص 51.
(7) المرجع نفسه، ص 52.
(8) المرجع نفسه، ص 62.

وفيه كانت «شامة» تنعم بعشق زوجها على الرغم من الاستعداء الذي تلقاه من العامل «جرمون»، وتتطلع إلى صحبة «أبي موسى» الوجدانية، و«أبو موسى رجل صالح يعيش من عساليج البحر، لا يشتغل عند أحد ولا يتكفف لأحد»[1].

- وبعد رحيل «علي سانشو» بسبب خيانته لـ«شامة» مع إحدى الجارات، يزداد ارتباطها الوجداني والروحي بـ«أبي موسى»، وتعيش على السر الذي لم يطلع عليه أحد بينهما[2]. ولكن في هذه المرحلة تدبر السماء عن الأرض ويعمّ الجفاف في الطبيعة ثلاث سنوات، ويتفاقم ظلم السلطة ويأكل الناس الجيف والصبيان[3]. ولم يعد أحد يرفق بأحد إلّا «أبو موسى» الذي كان يتعهد جاراته كل أسبوع بسمكتين لكل امرأة وكل شهر «بمد من دقيق عروق برية تصلح أن يصنع منها خبز لا أطعم منه ولا ألذ...لأنه يعرف أنهن معرضات للهلاك أكثر من غيرهن»[4].

ولما طال الجفاف ولم تجد صلوات الاستسقاء التي ثابر الناس عليها مرات عديدة بأمر من السلطة، اقترح أحد كبراء البلد على العامل أن يؤم «أبو موسى» الناس في صلاة الاستسقاء اختبارًا لصلاحه وكراماته[5]. ولكن الرجل لم ينفذ أمر العامل، فسجن ولم يطلق سراحه إلّا بعد أن تشفع فيه نقيب الشرفاء، شريطة أن يخرج بالناس لطلب الغيث يوم الجمعة، بيد أن «أبا موسى» خرج لصلاة الاستسقاء يوم الخميس بدل الجمعة، واصطحب معه جاراته اللائي يزدريهن الناس ويسترذلوهن بدل الرجال والصبيان[6].

وبعد الدعاء والذكر و«غيابات الوجد» يتسابق الناس ليعانقوا «أبا موسى» ويتمسحوا به، وتتهافت النساء على الجارات «كما لو كن من ملائكة الرحمن، كل تريد أن تفوز بواحدة منهن لتكون ضرّة لها»[7]. وعلى الرغم من نزول المطر وتواليه يسعى العامل «جرمون» إلى القبض على «أبي موسى» بدعوى البدعة التي أحدثها والاستهتار بالدين والخروج بالنساء[8]. لكن «أبا موسى» كان قد أسلم الروح.

---

(1) أحمد التوفيق، **جارات أبي موسى**، ص 65.
(2) المرجع نفسه، ص 181.
(3) المرجع نفسه، ص 182.
(4) المرجع نفسه، ص 181.
(5) المرجع نفسه، ص 185.
(6) المرجع نفسه، ص 187.
(7) المرجع نفسه، ص 189.
(8) المرجع نفسه، ص 190.

وهكذا ينتهي محكي «شامة» بموت العارف «أبي موسى» وزواج الجارات وبقاء «شامة» في بيت نقيب الشرفاء.

ويمكن الإقرار مبدئيًّا أن أول ما يثير تداخل بين هذا المحكي ومسارات وعوالم أخرى متفاعلة هو العنوان. إن عبارة «جارات أبي موسى» تفيد، انطلاقًا من مكونيها، صلة معنوية تجعل المبهم صريحًا والمطلق محصورًا، وهي صلة تستثير صورة مركبة من لفظة «جارات» من حيث هي وسم فضائي لشخصيات نسائية غير محددة، وصيغة «أبي موسى» باعتبارها اسم شخصية لها جاذبية، قد تكون بطلًا أو محورًا ترتبط به الشخصيات الأخرى. غير أن هذه الإفادة من عبارة العنوان لن تشحذ في فاعليات القراءة وظيفة نصية مقبولة. إن القارئ الباحث عن ذلك الحشد من جارات «أبي موسى» لن يلقى غير جارة واحدة وهي «شامة»، أما الجارات الأخريات «تودة، خوليا، بية، إيجا، ملالة، كبيرة، رقوش، مماس»، فلم يمهلهن السارد ليأخذن أنفاسهن حتى يؤدين أدوارًا سردية محددة، غايتها تحريك التكوين الروائي ودفعُ الكنه الإنساني لطبائعهن وسلوكهن إلى التجلي ليغمر امتداد الصور في تعاضد مع دلالة العنوان.

غير أن هذا الضرب من العنوان، على الرغم من ضيق أفقه الصوري لا يفقد القدرة التكوينية على توجيه ذهن القارئ إلى المقومات الأساس لصور النص وأبعادها الدينية والتاريخية والثقافية. وبوسع قدرة العنوان تلك أن تسعف على رسم ملامح الصور الذهنية الأولية للكون السردي المرتقب ودلالته الحكائية المفترضة، لذلك يلزم الاستناد إلى ما أنجزه المؤلف من تركيب لمجرى التخييل النصي وإلى سمات المجال التداولي والتاريخي لمرحلة زمنية محددة. ففي ضوء هذا الاستناد نجد عبارة العنوان لا تفتر تمامًا عن الإيحاء الصوري، ودلالتها متشابكة تضرب بجذورها في مجموعة من مكونات متفرعة، وتمتح من الإمكانيات الأسلوبية نفسها التي تنسكب فيها صور المحكي، كما سنرى. على هذا الأساس يتحرر اسم «أبي موسى» من مسار الوظيفة الشخصية السردية ليرفل في مساحات رمزية وصوفية وتاريخية يحتلها نخبة الأولياء الذين لهم القدرة على التأثير في الناس والمصاحبة الوجدانية في نفوسهم، وفي ذلك دلالة روحية للجوار والجارات. إن صيغة «أبي موسى» بما يتضمنه تركيبها «أبو» ـ «موسى» من ظلال دلالية، تنبئ بطبيعة التحبيك السردي وصلته الوطيدة بالدين والثقافة الصوفية والشعبية، فكلمة «موسى» مرتبطة في أصلها الديني بالنبي «موسى» ﷺ، وصيغة «أبي موسى» تكاد تتماثل في النص مع العارف الصالح «أبي موسى الدكالي» الذي عاش في العصر الوسيط من تاريخ المغرب، ويورد «ابن الزيات التادلي» ترجمته:

«أبو موسى الدكالي: من كبار الأولياء، كان سكناه فندق الزيت بمدينة سلا وكان زاهدًا في الدنيا منفردًا»[1].

وهكذا يمتد مدلول الجوار ليعمّ تلك المرحلة بكل فضاءاتها «فاس، سلا....» ولا يُحَدُّ بغرف «فندق الزيت» الذي يسكنه «أبو موسى»، وتتسع بذلك دائرة «الجارات» لتشمل، زيادة على «شامة» وجارات الفندق، نساء أخريات كان لهن أثر في شخصية «شامة»: «الطاهرة ـ أم الحر ـ خوذة».

لذلك يقتضي الدخول في العالم الروائي لهذا النص أن ندرك أننا إزاء كتابة تستوحي التاريخ الثقافي والاجتماعي بما أنه ظواهر سلوكية وحياتية لمجال التداول الديني والعقدي[2].

## 2 . من تخييل التاريخ إلى الصوغ التاريخي للتخييل

وتلك سمة جمالية يستمد منها «أحمد التوفيق» شاعرية التصوير الصوفي لحركة وعي شخصية «شامة» وفعلها، بحيث لا تند المواقف والوقائع عن المجالات الإدراكية والحضارية لمرحلة تاريخية محددة. غير أن استدعاء التاريخ لا يتوخى استنساخ بعض الأحداث التاريخية في قالب روائي «لإضفاء بعث شاعري على القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية التي أثرت في حياتنا المعاصرة من خلال مسار طويل»[3]. ذلك أن التاريخ بكل مكوناته ومظاهره ورموزه لم يعد يمثّل في الروايات العربية المعاصرة مثولًا ملحميًّا يمعن في توسيع «مسافة»[4] التفاضل القيمي بين فترات زاهية بأبطالها الأفذاذ وزمن تداول المحكي الروائي. كما تنأى هذه السمة عن مفهوم «تخييل التاريخ»[5]، حيث تشكل الرواية تركيبًا تخييليًّا للأحداث التاريخية وتخضعها لمنطق التكوين الروائي لأداء وظيفة التصوير الساخر لمفارقات سلوك الحكام ومواقف السلطة[*].

---

(1) ابن الزيات التادلي، **التشوف إلى رجال التصوف، وأخبار أبي العباس السبتي**، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة نصوص ووثائق (1) الطبعة الأولى، 1984، ص45.

(2) طه عبد الرحمن، **تجديد المنهج في تقويم التراث**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994، الدار البيضاء، ص 247 ـ 249.

(3) George Lukacs, **Le roman Historique**. Payot, 1965. P56.

(4) M. Bakhtine. **Esthétique et Théorie du roman.** Ed. Gallimard.1978. P425 - 453.

(5) Paul Ricoeur, **Temps et Récit**. Tome 1. Ed. Seul. Paris, 1983. P228.

(*) ذلك من الغايات الجمالية لبعض الروايات مثل: «مجنون الحكم» لـ«بن سالم حميش»، و«الزيني بركات» لـ«جمال الغيطاني» و«أرض السواد» لـ«عبد الرحمن منيف».

إن التوسل بالسمة التاريخية المحددة في الشروط الاجتماعية والإدراكية والدينية لمرحلة معينة من التاريخ المغربي يترجم في ذهن المتلقي بوظيفة محددة، ضمنية أو صريحة، غايتها نسج التكوين الروائي بما يوافق صورة شخصية «شامة» والأجواء الروحية والوجدانية التي تحيط بها أو تتفاعل معها. ومما لا شكّ فيه أن تلك النمذجة التاريخية للتكوين الروائي أقدر من صيغ الاستدعاء التاريخي الأخرى على فك التقيد الحرفي بما جاء في التاريخ، خاصة إذا أدركنا أن التاريخ بصرامته لا يملك من الحرية والطاقة التصويرية ما يجعله يُسهم في نسج التساند النصي مع مكونات الجنس الروائي. وعلى هذا النحوتتسع الرؤية التاريخية في النص حتى تشفّ وتغدو ظلالًا متعددة الزوايا، ويولي المحكي وجهته نحو بؤرة المجتمع وتفاعلاته الذهنية والسلوكية في مرحلة مضطربة من تاريخ المغرب. وعلى هذا النحو يدرك المتلقي مبدئيًا الغاية الجمالية من أداء تلك السمة الوظيفي، ويصبح مدعوًا لفك اشتباهها وغموضها في غمار فعالياته الذهنية وهو يتلقى النص.

تقف بنا تلك الظلال التاريخية السريعة الإيقاع عند مرحلة متميزة وعصيبة من تاريخ المغرب، والتي تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي. وقد وُصف هذا العصر بالمنعطف الحاسم في التاريخ الإنساني[1]، حيث انقلب وضع بلاد المغرب من الهيمنة والسيادة إلى الانكسار و«تهلهل مقومات الدولة داخل طمع المخزن والأسرة المالكة وتنافس القبائل في اقتسام النفوذ في المغرب، علاوة على تكالب القوات الصليبية في الأندلس»[2]. كما صادف هذا العصر كوارث عدة كالجفاف والقحط وانتشار الأوبئة والغلاء الشديد والانحلال الأخلاقي[3]. وقد كانت هذه المظاهر الكارثية من أهم الأجواء التاريخية تفاعلًا مع صور محكي «جارات أبي موسى» نذكر منها: «غرق الأسطول ـ التهديد الخارجي ـ الانهيار الاقتصادي ـ انحلال الأخلاق ـ نزق السلطة السياسية ـ الجفاف....».

ويتواتر بين الباحثين والمؤرخين القول إن الأزمات والكوارث في تاريخ المغرب

(1) مايا شاتز ميلر، **المؤرخون والسلطة في المغرب**، ترجمة محمد شقير، منشورات المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي، الدار البيضاء، 1993، ص 7.

(2) عبد العزيز بنعبد الله، **تاريخ المغرب**، ج1، العصر القديم والعصر الوسيط، مكتبة السلام ومكتبة المعاريف (من دون تاريخ) ص 152.

(3) ـ محمد الشريف، **نصوص جديدة ودراسات في تاريخ الغرب الإسلامي**، مطبعة الحداد يوسف إخوان، ش.م.م (الهداية)، الطبعة الأولى، تطوان 1996، ص 10.

ـ إبراهيم القادري بوتشيش، **تاريخ الغرب الإسلامي**، قراءات جديدة في بعض قضايا المجتمع والحضارة، دار الطليعة، الطبعة الأولى 1997، بيروت، ص 67.

كانت دائمًا دافعًا لارتداد المجتمع إلى ذاته والتوسل بمكوناته الدينية والصوفية، ولذلك اعتبر «التصوف إيديولوجية أزمة أنتجها مجتمع متأزم»[1]، حيث تقوى الحركات الصوفية وتنتشر كتب المناقب والكرامات[2].

وبذلك يتبيّن أن الغاية من إضفاء تلك المظاهر التاريخية على محكي «شامة» وما ترتب عليه من امتثال لشروط حضارية ودينية كانت توظيفَ سمة الكارثية واقتضاءاتها الصوفية، إذ ينزع المحكي إلى تركيب صوره وأحداثه تركيبًا سرديًّا يتصيد وقع الأزمات والكوارث الكبرى على الشخصية الروائية في موضع قد لا يوفره اختيار سردي آخر. وعلى هذا النحو تصبح الظلال التاريخية قصدًا أسلوبيًّا إلى توظيف الكارثية بما هي اقتضاء لصورة الشخصية الصوفية ورحم لكراماتها ومقاماتها الوجدانية. ويبدو من الطبيعي أن تتجلى صور الكرامة متماهية مع وقائع كارثية تسند موضوعيًّا نزوعَها الخارق وتسترفد من إمكانات الأسلوب سماتٍ شديدةَ التلاحم مع سمتها الديني والصوفي الذي يسلب تلك الأحداث التاريخية صرامة منطقها السببي.

### 3. صورة الكرامة والأداء الساخر

وتعتبر الكرامات من أكثر الأنواع الحكائية هيمنة على المتن المناقبي للتعبير عن الأزمات والكوارث. وكانت الكرامة تشكل في الواقع أداة من أدوات النقد والدعوة إلى الإصلاح[3]. وعلى الرغم من ذلك ظلت الكرامة «قطاعًا منسيًّا على اعتبار أنها غطاء فكري وسلوكي وثيق الارتباط بالمجال الديني، بينما هي في الواقع نتاج اجتماعي وإفراز لأوضاع تاريخية عبرت بطريقتها الخاصة عن المجتمع والصورة المثالية التي تراها»[4]..

وتخضع صورة الكرامة في الحكاية الصوفية للمكونات والسمات الشاعرية المقترنة بمصدرها الديني والتداولي، وتتحدد هذه المكونات والسمات، كما سبقت الإشارة في الفصل الأول من هذا الباب، في تكوينها المجازي وصلاح الشخصية وسموها الروحي وتوخي الخير المطلق والبداهة الواقعية والموضوعية لعالمها الخارق التي تعدل بالشخصية والمتلقي عن تمركزهما المطلق على ذاتيهما ليدركا سعة الوجود ويستوعبا كليته اللامتناهية.

(1) بن سالم حميش، **التشكلات الإيديولوجية في الإسلام**، الاجتهاد والتاريخ، الرباط، 1981، ص 70.
(2) انظر مثلًا: ابن الزيات التادلي، **التشوف إلى رجال التصوف. وأخبار أبي العباس السبتي**، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الطبعة الأولى، 1984.
(3) إبراهيم القادري بوتشيش، **تاريخ الغرب الإسلامي**، ص 109.
(4) المرجع السابق، ص 106.

ومن هذا المنطلق يمكن أن نقترب من القصد الأسلوبي لصورة الكرامة في نص «جارات أبي موسى». إن هذا الصنف من المحكي الصوفي، وإن لم يَطَّرد كثيرًا، لا يعدم القدرة على تكثيف الغاية الجوهرية التي تتوخاها الرواية، إذ لن تكون الكرامة مضمونًا مقصورًا على إشعاعه الذاتي والنوعي فقط، بل تتحول إلى صورة تكوينية مهيمنة تطول حيوية محكي «شامة» بفضاءاته ومتعلقاته التاريخية والدينية والاجتماعية. وبذلك نكون إزاء صور يتضافر في نفح حيويتها مجملُ مكونات المحكي الروائي وليس الحدود النوعية للسلوك الخارق فقط. وبدهي على هذا الأساس أن تنطوي صور الكرامة على قدرة نصية عميقة تجعل السرد عالمًا دينيًا يغمره التدبير الإلهي ويقترب بالتخييل من مراتب التحقق الذهني والسلوكي لقدرات الإنسان الكامل، ويحوِّل التكوين الأسلوبي المدهش والمضمر إلى قدرة ذهنية نافذة إلى الكشف الساخر لتناقضات الفضاء والسلطة. يقول السارد مستعرضًا كرامة «عجاج»:

«مجذوب غريب الأحوال يلقبه العامة باسم «العجاج»، ومن غريب أطوار هذا المجذوب أنه جاء ذات يوم بأتان إلى ساحة المسجد الأعظم وقت خروج المصلين من صلاة الجمعة فأخذ يلاعبها، فلما اشمأز المارون من شغله وسأله بعض من تعودوا ممازحته عن سرّ فعله، قال لهم: أنا الآن مشتغل برتق الخرق الذي وقع في السفينة. فلم يأخذ كلامه على عادة الناس معه مأخذ الجد لأنه في نظرهم ساقط التكليف كطفل من الأطفال ليس إلَّا. ولما وصل إلى سلا بعض من كانوا مع السلطان المخلوع في سفينته التي نجت من كارثة الأسطول العائد من حملة الأطراف الشرقية قالوا إن سفينتهم دفعها الريح دفعًا قويًا فارتطمت بحجرة وسط البحر فوقع فيها خرق تسربت منه المياه إليها بشدة وكثرة حتى يئس من فيها من حذاق البحارين من سدّه وظنوا أنه الغرق والموت المحقق، فإذا بهم يرون شخصًا كأنه من صناعتهم في صورة الرجل هذا المدعو العجاج، يحمل الألواح ويدافع الماء ويطرق المسامير ويسدد الشقق بقير لم يروا شدته في أنواع اللزاق، ولم يخطر لأحد أن يسأله أو يتعجب حينئذ وكأن الذي كان يهمهم هو النجاة والخلاص. ولما ذكر ذلك من ذكره بسلا تذكر الناس يوم أن عبث المجذوب بالأتان في ساحة المساجد وما قاله تفسيرًا لفعله، فذهبوا إليه ليسألوه فوجدوه في غرفته وقد أسلم الروح»[1].

(1) أحمد التوفيق، جارات أبي موسى، ص 66.

تخضع الكرامة لشاعرية التكوين المجازي، هو في ذاته مجال لتلاقي المتناقضات الدلالية وتجسيد الاستيهام والعبث المضمر والخارق، وهي بذلك تؤدي إلى قلق التمثّل الذهني والوجداني وتوتره وتحوله جذريًا تبعًا للنقلة الأسلوبية الكبرى التي تحدثها صورة الكرامة من مجاز مشنع ومستهجن إلى حقيقة خارقة ومقدسة.

وتقوم صورة الكرامة على آلية البلاغة النوعية نفسها التي ينهجها التصوير الصوفي، إذ ينسلخ الموقف من حيز مدلوله الحسي ويتلبس مدلولًا آخر لا يمت منطقيًا أو عقليًا إلى الأول بأية صلة. إن الصورة الواقعية الغريبة «مداعبة الأتان» حركة شطح مجازية تضمر واقعة خارقة «رتق خرق السفينة» متزامنة مع الأولى في مكان آخر، فما يفيد ظاهر الحركة لا يقصده القائم بها: «أنا مشتغل برتق الخرق الذي وقع في السفينة». ولكنَّ تمثّل الكرامة بصورة كلية لا يتحصل بتلك الصفة المتزامنة، بل يقتضي وجهاها الرمزي والخارق تراتبا زمنيًا، ينطلق الأول من قيم الاستشناع[1] والاشمئزاز بما أن «ملاعبة الأتان بساحة المسجد الأعظم وقت خروج المصلين من صلاة الجمعة» شطحة شنيعة ومخالفة للدين والآداب والعرف، ثم ينتهي باستهبال صاحب الحركة بعد السؤال المازح عن سر فعله. أما الوجه الخارق من الكرامة «رتق العجاج سفينة السلطان المخلوع وإنقاذها من الغرق»، وإن لم يثر في ركاب السفينة الاندهاش والتعجب بما أنه سبب خلاصهم من الموت المحقق، فإن من شاهدوا شطحته أو سمعوا عنها سيخضعون لهذه الطفرة الأسلوبية ويتحول تمثّلهم من الاستشناع والاستهبال إلى فاعلية السؤال المندهش تعظيمًا لسرّ تلك الحركة والشهادة لصاحبها بالولاية، ولكن حدث الموت يحول دون هذا الامتداد بما أن سرّ الكرامة «حال» باطن مضنون به على غير أهله.

إن غاية حدث كرامة «العجاج»[*]، على غرار سائر الكرامات، استعراض صورة قدرة الفعل الخارق وجعل السرد وسيلة لرسم سمات الشطحة وخلق نقلة أسلوبية نوعية في سياق المحكي لمنع حدث الكارثة. من هنا لم تكن قاعدة هذه النقلة الأسلوبية لتنأى عن التطبع بسمات الاستهبال والاستشناع ومخالفة الظاهر الباطنَ والإدهاش والتعظيم وانغلاق السرّ

(1) يصف أبو نصر السراج «الشطحة» بأن «ظاهرها مستشنع وباطنها صحيح مستقيم».
عن: أدونيس، **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، 1992، ص117.

(*) إن اسم «العجاج» يختزن كثافة تصويرية متجانسة مع مكونات كرامته وسماتها: ـ العجاج: من العج وهو: رفع الصوت بالتلبية ـ كثرة الصياح والجلبة ـ إثارة العجاج.
ـ ابن منظور، **لسان العرب**، دار الفكر بيروت، ج2, ص 318.

على صاحبه. وتلك سمات تنتسج من تفاصيل الصورة سعيًا إلى إنجاز الغاية الجوهرية من الكرامة. وهكذا تدفع صورة الكرامة بحيوية مكوناتها وسماتها سياق المحكي ليطفر إلى أفق خارق للحركة التي تظل في حالة كمون تحت وطأة موقف الشطح، فتسلب الحدث التاريخي «نجاة أسطول السلطان» منطقه السببي وتنفذ إليه لتلفعه بنبرة ساخرة. إن تكوين الكرامة المجازي يمعن بسعة قدرته التصويرية النوعية في تخصيص المدرك الصوفي، ولكنه لا يفتأ يترجم خصائص السياق النصي الحاضن له ويسند تفاصيل تحبيكه الشامل، بالصورة التي نتوخى بيانها من خلال وقوفنا على كرامة «أبي موسى».

سبقت الإشارة إلى أن شخصية «أبي موسى» تختزل إحدى غايات التكوين النصي المتمثّلة في فك التقيد الصارم بما جاء في التاريخ، وتحفز الرؤية التاريخية بأن تصبح ظلالًا متعددة الزوايا تشفّ منها تفاعلات ذهنية وسلوكية، وتنهل من معين سير المناقب والكرامات المتجذرة في سياقات الأزمة والكارثة. وقد وُظفت الكرامة في هذه السير بالاحتجاج ضد أسباب الأزمة والإيحاء بالحلول الموجبة لتيسير أسباب الخير وتعسير أسباب الشر[1] ونعتقد أن لتعلق الكرامة الوظيفي بالتأليف المناقبي دوافع ومحفزات تتصل بمكوناتها وخصائصها، نحددها في الآتي:

ـ الحمولة الدينية: إن للكرامة ارتباطًا وثيقًا بالدين، فهو أساسها ومحدد غايتها. ومؤكد أن هذا الارتباط غالبًا ما يحصنها من بطش السلطة، ويهيئ الشروط الذهنية والسلوكية ليتقبلها الناس[*].

ـ الغموض والاشتباه: اللذان جعلا الكرامة من أحذق إمكانات المواجهة التواء وتسترًا ومناورة للاحتجاج على أسباب الأزمة والدعوة إلى اجتيازها.

ـ توجيه الكرامة الصراع إلى داخل الإنسان لأجل التخلص من تأمُّر النفس. إن مجال الكرامة الصوفي بما هو اجتهاد وتثقف يتوخى التمرن على الصرامة والتحمل والترقي على كل ما أسماه الدين بالشهوات، ولا سيما محركاتها الأنانية، لذلك تعتبر الكرامة من أكثر أساليب التدافع نزوعًا إلى السلم واستنكافًا عن المواجهة في التعامل مع الأزمة، علمًا أن مؤلفي كتب الكرامات لم يكونوا يملكون القدرة على مجابهة السلطة عن طريق العنف»[2] أو الدخول في صراع مباشر ضدها.

---

(1) عبد الكريم الشهرستاني، **نهاية الإقدام في علم الكلام**، حرّره وصححه ألفريد جيوم (من دون تاريخ)، ص497.

(*) ومع ذلك كان بعض مؤلفي كتب المناقب لا يتوانون في الدفاع عن حقيقة الكرامة وفرض قبولها على الناس بالحجج الدينية والعقلية، انظر: ابن الزيات التادلي، **التشوف إلى رجال التصوف**، ص 54 ـ 62.

(2) إبراهيم القادري بوتشيش، **تاريخ الغرب الإسلامي**، ص 109.

وبديهي أن تتجلى هذه المكونات الصوفية للكرامة مندغمة في شخصية الولي «أبي موسى» التي يغيب في حياتها الجانب الواقعي والدنيوي، ويحل محله الجانب الروحي والصوفي، كأن حياته عامة تجسيد لكمال التخلق. ولعل ذلك لا يدعو إلى الدهشة ما دام الولي يأخذ على عاتقه مهمة تجديد الكمال الروحي وتجسيده عمليًا في «الحياة الدنيوية التي تكف عن امتلاك القيمة خارج دائرة القدسي»[1] إلى درجة ذوبان التفاصيل اليومية في ما يرتقي إليه من أحوال وجدانية ومقامات روحية.

إن تكوين الشخصية المناقبي ذا السمت الأحادي المستشرف للكمال قد يحول دون استنبات مواقف إنسانية معقدة ومركبة في سياق تدافع نصي متوتر وذي نفحة درامية، ومع ذلك نعتقد أن السرد في رواية «جارات أبي موسى» لم يفقد صلته بوظيفة الجنس الروائي المعيارية التي لا تقتضي فقط وضع الشخصية في محك الاختبار بوصفه حافزًا حيويًّا للتوتر الحاد، بل أيضًا قدرة النص على إسناد تشكيل صورة الشخصية في قواعد تركيب محكمة وتفاصيل تفاعل وظيفي بين مكونات الجنس الروائي، بدلًا من الامتياح من صنف المناقب، ذلك ما نريد الاستدلال عليه من خلال كرامة حج «أبي موسى»:

«في ذلك الاحتفال بالجامع الكبير قال بعض من حج إنه رأى في الطواف وفي أثناء قضاء مناسك أخرى أحد سكان فندق الزيت وهو أبو موسى. صرح بذلك أكثر من واحد وناقشوا مع من حضر من المستقبلين حول صحة ذلك أو عدم صحته، وأنكر البعض ذلك الادعاء لأن أبا موسى لم يغادر الفندق في موسم الحج، وحتى إن غاب، فإنه كان يغيب بمغارته المعروفة بجانب البحر شمالي سلا، حيث يمكث يومين أو ثلاثة على التوالي ثم يعود. وسخر هؤلاء المنكرون ممن ادعى الرؤيا وعذروهم بقولهم: يخلق من الشبه أربعين»[2].

تعتبر كرامة الحج الخارق لقوانين الزمان والمكان من أكثر الكرامات تواترًا في كتب المناقب[3]، حيث تسخر رمزيًّا للدلالة على تطوّر تجربة التخلق والكمال الروحي لدى شخصية الصوفي من جهة، والدعوة إلى ضرورة التجديد الديني وانبعاث روح جديدة من خلال الرحيل عن الذنوب إلى الله[4] من جهة ثانية. لكن الميل إلى هذا

---

(1) الميلودي شغموم، **المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي، الحكاية والبركة**، منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس، (من دون تاريخ)، ص 137.

(2) أحمد التوفيق، **جارات أبي موسى**، ص 88.

(3) ابن الزيات التادلي، **التشوف إلى رجال التصوف**، ص 149.

(4) علي زيعور، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاوعي في الذات العربية**، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الأولى، 1977، ص 214.

الضرب من القراءة الرمزية لن يؤدي إلى نتائج حاسمة وذات جدوى سياقية، ولذلك يصبح من الضروري تحليل صورة الكرامة داخل مجموع علاقاتها الممكنة والمحتملة بحثًا عن جماليتها ضمن نسق سردي كلي.

إن سياق تخييل صورة كرامة الحج يعتمد على خطة تتوخى تحقيق المفارقة الساخرة، وتنطلق تلك الخطة التخييلية من توظيف محكي الشهادة بوصفه مرادفًا لمحكي الكرامة، وما ستفضي إليه تلك الشهادة من ردود أفعال ومواقف تطول آليات السلطة ومرجعيتها. إن شهادة بعض الحجاج برؤية «أبي موسى» يقضي مناسك الحج، ستتبلور في صورة حدث روائي لا يستخلص منه الجانب الرمزي والروحي من الكرامة فقط، بل ينفذ بشاعرية المفارقة الساخرة إلى أقنعة السلطة وتجلياتها. وقد كان تداول محكي الكرامة حدثًا سرديًا حاسمًا لكشف طبيعة تحكم رجال السلطة في الرعية، وتعرية سلوك العامل «جرمون» وتناقضات أحكامه ومواقفه. وللتمكن من إشاعة الروح الساخرة يُسند السياق النصي تشكيلَ صورة الكرامة لتركيب منظورات متباينة ضمن صوت سردي واحد:

ـ الرعية: وهم تجار وحرفيون وخدم يعيشون مشكلات، غالبًا ما تنجم عن سياسة السلطة. وحياتهم قلقة ومهددة دومًا بالسغب وبطش العامل وابتزاز المكاس. ولذلك فهم توّاقون إلى تغير الأوضاع، ولكنهم يظلون متفرجين على ما يجري وعاجزين عن المشاركة الإيجابية في ذلك، مؤمنين بأن التغيير موكول لقوة غيرهم، وأن العدالة كامنة في نسيج الوجود ونابعة من تعاقب السنين، لذلك يتعلقون مثل «شامة» بالعلماء والأولياء والصالحين والمجاذيب.

ـ السلطة السياسية: وعلى رأسها عامل سلا «جرمون». وهو آمر وناه ومستقوٍ بآلة عنف الشرطة التي يسخرها غالبًا لأجل نزقه وتجاوزاته.

ـ العلماء والفقهاء والمشايخ: الذين يقومون بدور معقد في أوقات الشدة والتوتر، وهو دور الوسيط بين العامة والسلطة، حيث يتصلون بالعامة بحكم موقعهم الاجتماعي ودورهم الديني ويؤثرون في أفكارهم. وعلاقتهم بالسلطة معقدة وتنطوي على تسليم ضمني بحاجة كل منهما إلى الآخر.

ولكن تلك المنظورات الثلاثة لا تفتأ تتزحزح عن مواقعها لتتقارب وتتشابه وتتناسخ مشيعة روحًا ساخرة. إن العامل «جرمون» يرى أبا موسى «نكرة مهمل» ومع ذلك استخبر بأعوانه وشرطته عن مدة تغيبه. ولما تأكد له أن تحركات «أبي موسى» بين الفندق والمغارة لم تستوفِ إلّا أيامًا قليلة أنكر كرامته واستدعى من شهد بها وأمر بجلد من أقرّ بذلك وبتغريم من تحول خوفًا من الإقرار إلى الشك والارتياب. و«صيانة للعقيدة وحفظًا

لمروءة الإشهاد وتخفيفًا من تهمة الاستبداد»[1]، توخى «جرمون» تقوية حكمه باستفتاء «يحيى قولان» وهو أحد كبار العلماء في المدينة:

«اعلم حفظ الله سيدنا أن رجلًا حج هذا العام وعاد إلى بلده سلا فأشاع بما أقرّ إشهاده عليه به أنه لقي شخصًا أثناء المناسك وتحقق منه وربما تحدث إليه، بينما شهد الجم الغفير من أهل البلد أن هذا الرجل المدعي له بالحج لم يغادر مدينتنا إلّا لقضاء حوائج في ساعات أو أيام خارج السور. وقد ادعى المشهود عليه بالرؤية البصرية أن سفر المدعى له قد يكون على سبيل السفر طيًّا كما تواتر عند أهل الأزمان الماضية ووقع الإقرار به لبعض الصالحين. فالمطلوب منك الإفتاء بجواز وجود شخص واحد من مكانين متباعدين في وقت واحد، وهل هذا السفر بالطي، إن تحقق، يمكن أن يقرّ به شرعًا وتمضي على أساسه الأحكام»[2].

لكن جواب المفتي كان على غير هوى العامل جرمون:

«اعلم، حفظ الله خدام سيدنا، أن الأحكام لا يمكن أن تمضي على أساس الإقرار بإمكان وجود شخص واحد في مكانين متباعدين في آن واحد. أما السفر طيًّا بالطيران أو غيره فقد يكون بالروح وقد يكون حتى بالجسد على ما عرف للصالحين وتواتر في أخبارهم قبل هذا الزمن الذي تفشى فيه المنكر وشوهد فيه الجهر بالموبقات»[3].

إن إفتاء العالم «يحيى قولان» بجواز السفر طيًّا بالروح أو الجسد أغضب العامل ودفع مستشاريه ليتأولوا في الفتوى خطرًا سياسيًّا وشتمًا لعهد السلطان. ولما استقدم العامل المفتي ووبخه معتبرًا إياه منكرًا الرعاية والجميل، ومخالفًا ما كان عليه السلف، تحيل المفتي على العامل وبين أن قصده شتم الرعية «الذين يجحدون نصيحة سيدنا ويكفرون بنعمه من عصاة أمره»[4]. ولما تبين لمتفقهة العامل أن في فتوى «يحيى قولان» قولين ارتسمت الصورة الهزلية والمرحة لشخصية المفتي من جراء التجانس الحاصل بين كلامه وكنيته، واكتملت المفارقة الساخرة بترجيح الفقيه التفسير الثاني لقول المفتي:

«أن يحمل قوله على ما شرحه لنا الآن فيكون يقصد بعض الناس لا غير، وإذ

(1) أحمد التوفيق، جارات أبي موسى، ص 89.
(2) المرجع السابق، ص 90.
(3) المرجع نفسه، ص 90.
(4) المرجع نفسه، ص 91.

ذاك فعهد سيدنا بما أفاء عليه من سمو مقامه وعظيم بروره ومنيف رعايته للحرمات والقربات أولى من العهود السابقة بأن يظهر فيه الكرامات ويتفيأ وارفو ظله الصالحون والزهاد من أصحاب خوارق العادات، فهو حفظه الله أول الزهاد وأعظم الصالحين، والناس، كما قيل، على دين ملوكهم»[1].

وهكذا يأمر العامل بعزل «قولان» من الإفتاء «حفظًا له ومن الرعية من سقطاته، وبإيقاف تنفيذ جلد الحاج المتهم برؤية «أبي موسى» في الحج، ما دام عصر السلطان أولى بأن تتحقق فيه الكرامات ويرفل في ظله الزهاد والأولياء، ولكنه مع ذلك يأمر بجمع المفتين ليحرروا رأيًا يكون فيه الحكم في قضية الكرامة على وجه الشك وليس الإقرار، وينذر كل من تقرب من «أبي موسى المهبول» أو اعتقد فيه، ليظل الموقف المتوتر بين السلطة والولي قائمًا على الدوام.

إن إشاعة الروح الساخرة في مواقف السلطة ليس مخططًا مقحمًا أو جامدًا يُفصَّل حسب مضمون جاهز، وليس موقفًا أسلوبيًّا جزئيًّا يختزل المعنى المفارق في قوالب البلاغة المأثورة، بل هي تكوين نابض بالحيوية وعلى قدر كبير من الامتداد والتشعب السياقيين، ينهل من معين البلاغة النوعية للتكوين الروائي، حيث مكنت السارد من التغلغل إلى الطبقات العميقة لسلوك السلطة ولعلاقاتها بالرعية والعلماء، حين استحالت الركائز الأخلاقية والعقدية إلى ذرائع تكشف الطبائع الخبيثة والمتناقضة، فتنفذ السخرية إلى عمق مكون التصوير السردي مستثيرة الإحساس بالاستياء مرة وبالضحك مرة أخرى، وشاحذة طاقة الذهن لنقد الموقف والسخرية منه.

ولا يمكن أن نتمثّل التشكل الأسلوبي لإشاعة الروح الساخرة في الكرامة ولا وقعها الجمالي من دون أن نستحضر باقي تلوينات مفارقة الكرامة الساخرة، مثل كرامة «حك الجلد»[2] التي كانت السبب في إنقاذ «شامة» من نزوة «جرمون» ونزقه، وكرامة «طلب الغيث» التي خالف فيها «أبو موسى» طقوس صلاة الاستسقاء حين خرج بالنساء العاهرات بدل الرجال[3]. لكن هذه الصورة الساخرة في تشكلاتها السياقية المتباينة لا تقصر على حدث الكرامة الصوفية، بل هي مظهر سياقي مطرد وممتد في تفاصيل كثير من أحداث الرواية وصورها، منها:

(1) أحمد التوفيق، **جارات أبي موسى**، ص 91 ـ92.
(2) المرجع نفسه، ص 107.
(3) المرجع نفسه، ص 190.

ـ حالة «الجورائي» قاضي القضاة ومستشار السلطان وهو يئن تحت وطأة العجز والضعف، ممزقًا بين النزوة وعدم القدرة، وقد استحال مجازيًّا إلى قطعة ثلج في كأس ماء:

«وفي الغد استرجعت شامة في ذهنها صورًا ممزقة مما وقع في ليلة زفافها، وقدرت بحدسها حتى ولو لم تكن لها أي تجربة في هذه الأمور أن يكون جلمود صلابة القاضي الكبير قد ذاب في كأس ماء تمسك به بيدها اليمنى»[1].

ـ العبد «فاتح» الخصي وهو أحد عبيد «الجورائي» المكلف بخدمة «شامة»:

«ولما تقدّمت الخوذة ووقفت أمام فاتح وهو غاض البصر، أحست بروع يهز كامل كيانها، ولم تتمالك الانتفاض من قشعريرة طغت بقوة على جلدها، وحملقت بعينين متسعتين ولعابها يكاد يسيل من فم فاغر. إن هذا الهيكل الآدمي المكتمل الصحة، الفاره الإهاب، يكاد يماثل في قوامه زوجها الفقيد لولا سواد بشرته... وكانت ورقاء قد رمقت الخودة في انفعالها وحزرت سببه فقالت لها قبل أن تنصرف:

ـ إنه خصي لم نعرف في عبيد سيدي ابن الحفيد أحدًا من الخصيان.

فأجابتها الخوذة دون أن تفكر جيدًا في مرامي كلامها: إن الحكام الذين يخصون مساعديهم ليخفوا أن فحولتهم هم ناقصة أو منعدمة»[2].

ـ المدينة تئن تحت كارثة الجفاف والموت، وصاحب الشرطة يحقق مع شيخ جماعة العلماء فيما قصده بكثرة المناكر في خطبته. و«جرمون» يأمر بأن يُكتَب على شيخ الجماعة إقرار يتلى في المساجد مضمونه أن: «أعظم المناكر المسببة للبلوى ومنها انحباس المطر، كثرة الجراءة على الحكام وعصيان أوامرهم وارتكاب ما ينهون عنه وعدم إعانتهم على أداء مهمتهم المقدسة»[3].

على هذا النحو تتعاضد تنويعات المفارقة الساخرة بوظائفها المتباينة مع الأداء الساخر لصورة الكرامة، ويصبح لهذا المكون المنقبي والصوفي من القدرة التشكيلية والجمالية ما يجعله يسترفد من إمكانات التكوين الروائي ووظائفه ويتساند معها، فبقدر ما تصور الكرامة عالمًا بليغًا ومدهشًا وخارقًا من دون حاجة إلى قوالب المجاز وصور اللاتحدد والإبهام، يتشكل حدثها وشروط تلقيه وتمثّله من مقومات التصوير الواقعي

(1) أحمد التوفيق، جارات أبي موسى، ص 13.
(2) المرجع نفسه، ص 30 ـ 31.
(3) المرجع نفسه، ص 184.

الساخر لنزق رجال السلطة ونزواتهم ومؤامراتهم التي كانت تحاول أن تقف حائلًا دون اكتمال صفاء «شامة» الوجداني والروحي. فمنذ البداية وإلى لحظة موت «أبي موسى» و«شامة» تصطلي بنار الحب المجهض والمثالية المعذبة والمصادفات المطردة التي يترتب عليها تحول المصير وتقلب الأحوال والتنقل بين الأمكنة.

إن تلك الإيقاعات السردية المنكسرة، وإن أحدثت اضطرامًا ما في أعماق «شامة»، كانت مع ذلك، السند الموضوعي لوجدان الشخصية وتخلقها وتوقها إلى الكمال الإنساني والنهل من الفيوض الروحية، ذلك ما سنعرض له في سياق تحليل أحوال شخصية «شامة» ومقاماتها الوجدانية.

## 4 ـ محكي التخلق وخمول التصوير الروائي:

سن السارد في رسم معالم شخصية «شامة» طريقًا لا ينفصل عن ضوابط الصور الصوفية والدينية، حيث يتجذر المعتقد الديني في مبنى التخييل ويوجه مساره باطراد آليتي الحركة والثبات بسمتهما الديني وبما في ترابطهما من كمال الهيئة ووقار الصورة وسكينة أبدية.ولعل أقرب الأشكال إلى الجمع بين الحركة والثبات في تآلفهما المتواتر هي الدائرة التي تقترب من تحقيق الاكتمال مع كل امتداد وصعود، وتلون مسار المحكي بإيقاع ملحمي(1) ينسج ترديدًا لفكرة العناية الإلهية التي إذا أدركها المرء تملّى بجميل الصبر عند الابتلاء. ومن البين أن الإلحاح على تراكم صور التخلق لا ينفي إمكانية العثور على تنويعات قد تضيف تفاصيل إلى تلك الصورة العامة المترددة، ولكن ذلك يظل متنافرًا مع الطبيعة الإنسانية المخلوقة دومًا في كبد الاختبار، ويفصل «شامة» عن شخصيتيها الاجتماعية والإنسانية فصلًا أسلوبيًّا غايته سمو صورة الشخصية بالتخلق والفيوض الوجدانية.

إن ما تعرضت له «شامة» من تقلب مطرد في حياتها لم يُسهم في التكوين الدرامي وتوتير السياق؛ بل كان وسيلة لتقصي سجايا الشخصية وأحوالها الوجدانية، وتأكيد العناية الإلهية المترتبة على يقينها الديني. وبهذه الشرعة الصوفية المتعالية يروم السارد تصوير ضروب المعاناة والشدائد للإقرار أن ذلك لا يزيد «شامة» إلّا سموًا وترقيًّا في الأحوال الوجدانية. وقد كانت «شامة» تظفر دائمًا بسندها الوجداني، تسلمه قيادها وتأخذ عنه، وهي متيقنة أنها ستُحصِّل بهذا السند ما لا تقدر على تحصيله بنفسها، وذلك

---

(1) مصطفى عبد الرحيم محمد، **ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص11.

اقتضاء للمنظور الديني والصوفي الذي يؤمن بأن التخلق يُتوارث من متخلق إلى آخر بواسطة التوسل بالصحبة والاقتداء الحي. وقد نما تخلق «شامة» الروحي والوجداني بواسطة صحبتها لثلاث شخصيات:

ـ سيدتها «الطاهرة» زوجة القاضي «ابن الحفيد» التي كان لها الفضل في تلقينها مبادئ الدين والعبادات، وذلك ما رشح «شامة» لأن تصبح «صاحبة وضوئها والمتحنثة معها عند فجر كل يوم»[1]. فكانت «شامة» في مواقف الانكسار تريد أن تتلبس بحال مولاتها «الطاهرة» وتتمثّل إيهابها وهي «تقتعد أريكة السمو وتتفرغ من على مقام الصبر إلى إنفاق المحبة على الآخرين، وترفل في حلي التبتل»[2].

ـ الأميرة «أم الحر» زوجة السلطان المخلوع التي أحبت معها «شامة» سمو الروح ومواجيد الذكر، حيث تعودت عندها على تلاوة القرآن والأذكار وترتيل الأمداح[3]، وحين صاحبتها في السفر وأداء فريضة الحج «تخلصت نفسها اللوامة بالدمع الذروف ليل نهار في أرض النبوة من أدران الآخرين لتسمو في مقامات الروح»[4]، حتى كاد دمع الخشوع أن يحولها وسيدتها إلى «روحين توشكان أن تصافحا الملائكة»[5] وبذلك ظلت «شامة» طاقة خيرة ونفسًا زكية وبراءة لم تفسدها عوادي الزمان[6] توسع قلبها بالشكر ليصير قصرًا لا نهاية له[7].

ـ «أبو موسى» شيخ «شامة» الذي حرصت دائمًا على القرب منه في «فندق الزيت». ومن صفاته الرضا[8] والتوكل[9] واطمئنان النفس. وكانت «شامة» على يقين من «أن قدرها منذ كانت وقبل أن تلقاه بسنين تصرف على يدي أبي موسى، فهو حرزها والعين الساهرة عليها»[10].

وقد سبقت الإشارة إلى أن سيرة «شامة» في الرواية تتألف من عدة مراحل

(1) أحمد التوفيق، **جارات أبي موسى**، ص 22.
(2) المرجع السابق، ص 177.
(3) المرجع نفسه، ص 49.
(4) المرجع نفسه، ص 63.
(5) المرجع نفسه، ص 51.
(6) المرجع نفسه، ص 63.
(7) المرجع نفسه، ص 64.
(8) المرجع نفسه، ص 96.
(9) المرجع نفسه، ص 66.
(10) المرجع نفسه، ص 178.

شكلت محطات أساس في مسار حافل بالصدف والتقلبات والأجواء الاضطرارية، كانت أولاها مكيدة «الماء الساخن» التي بسببها ستتزوج «شامة» «الجورائي» وترحل معه إلى فاس، وآخرها في بيت نقيب الشرفاء بسلا بعد موت «أبي موسى». وكان على محكي «شامة» وهو يتوجّه خطيًّا مع تلك التقلبات والدوافع أن يقطع الدائرة بكاملها، وتتماهى نقطة الانطلاق مع نقطة الرجوع. وقد راهن السارد في تخطيطه لامتداد هذا السرد واطراد صور الرحلة الدائرية على ما تحظى به «شامة» من حسن المظهر وجلال السلوك، إذ اختزلت النموذج الأكمل للمرأة، سواء من حيث جمالها: «فهي شقراء فارهة» و«جمالها الخارق يذكر بالله ولا يمكن على هذا الاعتبار أن يكون عورة توقع في الفتنة»[1]، أو من حيث شخصيتها الإنسانية وقوة تأثيرها فيمن حولها، لأنها تتمتع بـ«مهارة التدبير وتوقد الذكاء ورقة الحديث وخفة الروح مع إلمام بطرف من علم الشرائع والأدب»[2]. وإن وظائف هذه السمات في شخصية «شامة» وعلاقتها بالآخرين تتجاوز نطاق التصوير الجزئي إلى المجال السياقي الممتد، لأن جمال «شامة» وجلال أنوثتها الرباني وجاذبية شخصيتها الوجدانية سمات كان لها الأثر الأقوى في مجرى الوقائع، وسببًا في تعرض الشخصية للابتلاء والشدائد وفي الخروج منها في الآن نفسه.

ويتحدد خط مجرى تلك الوقائع من خلال مواقف التفاعل المتباين بين «شامة» وشخصيات أخرى، تختلف من حيث نمطها الاجتماعي والسلوكي، ومن حيث ما تضطلع به من وظائف، نبينها في الجدول الآتي:

| الشخصيات | نمطها الاجتماعي | حافز علاقتها بشامة | وظائفها |
|---|---|---|---|
| ـ الطاهرة | زوجة القاضي ابن الحفيد. | تخلق شامة. مهارة تدبيرها. خفة روحها. | احتضان شامة وتلقينها قواعد الدين. |
| ـ الجورائي | قاضي قضاة فاس ومستشار السلطان | ـ جمالها. | أسر شامة بالزواج منها على سبيل التلهي. |

(1) أحمد التوفيق، جارات أبي موسى، ص 123.
(2) المرجع نفسه، ص 9.

| | | | |
|---|---|---|---|
| ـ أم الحر | أميرة زوجة السلطان المخلوع. | ـ جمالها. ـ أدبها ومهارتها في تدبير الشؤون. | زرع بذرة السمو الروحي في وجدان شامة. |
| ـ علي | فنان قشتالي أسلم. | رقة ذوقها وعلو أدبها، حكمتها. | الحب ـ الخيانة. |
| ـ جرمون | عامل سلا. | ـ حظوة شامة بحب السادة والأكرمين ـ جمالها الساحر وأدبها المكتسب من دُور شريفة. | استعداء شامة وتآمره ضدها وضد زوجها. |
| ـ أبو موسى | رجل صالح وعارف صوفي. | التخلق والتجاذب الروحي بينهما. | السند الروحي والوجداني لشامة. |

يوضح الجدول أن تفاعل الشخصيات المشاركة في المحكي مع «شامة» يترتب على حوافز لا تنأى عن نطاق جمال مظهر «شامة» وتخلقها ومهارة تدبيرها، وتدفع الشخصيةَ الروائية في كل مرة إلى التقلب بين الأحوال المتناقضة والتنقل بين الأمكنة المختلفة، لكن، مع ذلك، تظل وظيفة تفاعل «شامة» مع تلك الشخصيات محصورة في دفع حركة امتداد السرد وتردد صور رحلة «شامة» الدائرية، إذ يستثير الساردُ بتلك الشخصيات ووظائفِها الجزئية الحكيَ عن خطوب «شامة» وما نتج عن تراكم التجارب والخبرات من كفاءة ذهنية وتخلق وجداني، ولم يتمّ في موقف من المواقف نسج صورة سردية حيوية وتحظى بقدر كاف من التوتر الدرامي. وذلك على الرغم من أن المحكي يظل تجسيدًا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية تنبع من واقع يحكمها، فـ«شامة» في سفرها الروحي تكشف في كل حين واقعَ النفوس الضعيفة التي أغوتها الشهوات الدنيوية فلم تتورع عن استغلال كل الوسائل لتحقيق مآربها.

ومن البين أن السارد يتوخى من رسم معالم شخصية «شامة» غايةً أسلوبية متميزة عن تلك التي نحت بها صور شخصيات أخرى مثل «الجورائي» و«علي» اللذين استنبت السياقُ النصي وجودهما في تربة مواقف معقدة ومتوترة. أما «شامة»، فإن السارد ينكف بها عن أن تشوبها سرديًا شائبة من تلك المواقف، وإن حصل احتدام في أعماقها؛ فإنه لا يبلغ إلى الصراع الدرامي الآني، ما دامت «شامة» تصدّ أثره في

نفسها وتوكل أمرها إلى الله في الشدائد وتتحصن باليقين في العناية الإلهية وبـ «الأدب مع الخالق»(1)، فتجني الصفاء والسمو، مثال ذلك ما أدركه «علي» بعد أن أخذ «المكاسُ» كل مال تجارته بالتهديد والوعيد:

«تأكد لعلي بعد هذه الفاجعة الثانية أن شامة، المرأة الرقيقة العواطف المرهفة الحسّ التي تستطيع بحنوها أن تسعد أطفال المدينة جميعًا، هي في نفسها كالطود لا تتزعزع مدرعة بعقيدة تحميها ضد آثار الضيم والهوان»(2).

ومن قبيل ذلك أيضًا موقف «شامة» من خيانة «علي»:

«تراجعت شامة وهرولت حتى التحقت بغرفتها وسدّت الباب من ورائها وسقطت على السرير وهي تحدث أصواتًا ليست بكاء ولا ضحكًا ولا أنينًا ولا شكوى، كل ما هنالك أنها لم تعدّ تتحكم في حواسها ولا في توجيه عقلها وجهة معينة، وفجأة وكأنما استعادت هدوءها ورشدها وطوت كل شيء سارت تقول في نفسها: وبعد، فليكن، فلتخر السماء على الأرض، ألست أحبه!»(3).

على عكس الشخصيات الروائية التي ينبثق تصويرها من معين أزمة تدافع الذات والواقع، تجتاز «شامة» فواجعها بزاد التخلق الذي حَلَّتْ به روحها منذ انطلاق المحكي الروائي. وقد صيغ مسار هذا المحكي من لدن سارد مهيمن على وظيفة السرد ومصمم للأدوار ومتحكم في توجّه المصائر بقوة الحكمة الصوفية، لا بمنطق السرد ومقتضياته السياقية، لذلك لم تتمكن التقلبات بإيقاعاتها الأسلوبية المنكسرة من النفاذ إلى صورة شخصية «شامة» التي نضح سموها الوجداني حيويةَ الصلة الغيبية بين التقلبات والتدبير الإلهي وفق تكوين سردي متسق مع طبيعة العنصر الصوفي المهيمن الذي يدفع الإمكانية الأسلوبية إلى تشكيل رحلة الدوران والاقتراب من غايتها الوجدانية والجمالية.

إن صورة «شامة» تجسيد لاقتران النعمة بالابتلاء(4) وهي «هبة من السماء»(5) و«طاقة خيرة ونفس زكية وبراءة لم تفسدها عوادي الزمان»(6)، لا تعرف إلّا الحب

(1) أحمد التوفيق، **جارات أبي موسى**، ص 72.
(2) المرجع نفسه، ص 76.
(3) المرجع نفسه، ص 171.
(4) المرجع نفسه، ص 79.
(5) المرجع نفسه، ص 62.
(6) المرجع نفسه، ص 63.

الطاهر المعطاء الذي «قيضته لها يد القدر التي تعاملها بعناية، ولا تهم النتائج ولكن، المهم هو أن القدر بلاها في كل التقلبات ووجدها لا تكف عن العطاء»[1].

إن هذا التجرد الأخلاقي عن الأخذ وعن تعقب الأسباب والوسائل لم يكن الغاية التي يتوخاها التصوير فحسب، بل هو المعين الذي ينبثق منه أيضًا، لذلك فإن المتلقي وهو يتعقب مع السارد خط رحلة «شامة» في حقل المواجيد الروحية، يظل جاهلًا للتفاصيل الإنسانية المنصهرة في واقعها والمتفاعلة معه. إن خفر صورة الشخصية الإنسانية والاجتماعية لصالح المواجيد الروحية يلثم صورة «شامة» المثالية بالتراخي السردي، إذ كيف يُسوَّغ سرديًّا خضوع الشخصية لمجموعة من المواقف التي تأذت منها، كانصياعها لمشيئة «جرمون» الآثمة والمعتدية:

«أطرقت شامة وهي لا تجيب ولا يسعفها الموقف على شيء، فهي في حالة طمس توقف معها كل نشاط في ذهنها، يمكن أن تدفع أو تركم أو يلقى بها من جرف كالحجرة لا غير، ولا يمكن أن يصدر منها ردّ إلّا إذا تألمت، أما الفهم والقول والتمييز فهي أمور صارت عاجزة عنها تمام العجز في هذه اللحظة»[2].

إن هذا الاستسلام، سواء كان في صفة حالة طمس أو غيرها، يتواتر في رحلة الدوران ويخدم القصد الأخلاقي من سيرة «شامة»، أي إنه إمكانية أسلوبية توظف التدبير الكامن خلف الرضى بالواقع سبيلًا إلى الحظوة بالعناية الإلهية التي هي أعلى مراحل «الإحسان» والفضائل الروحية، وذلك ما حققته كرامة «حك الجلد»[*] بعد حالة الطمس التي عطلت نشاط «شامة»:

«رآها جرمون لا تجيب فاقترب من مكانها، فتراجعت وقال: أظنك ستفهمين الفرق بين أن تظهري الآداب معي وبين أن اضطرك إلى الالتزام به. ولما ظلت كما هي لا تجيب بقي في مكانه. ثم شعر بالحاجة إلى حك لحيته بشيء من العنف غير معتاد، ثم شعر أيضًا بالحاجة إلى حك ما تحت إبطيه، ثم بدأ يحك بين أصابع رجله، وحملق بعينيه في البساط وفي أغطية الطنافس وفي الجدران كأنه يبحث عن حشرات ظنها سبب ما يجده من ألم في جلده، فلم يتبيّن شيئًا»[3].

(1) أحمد التوفيق، **جارات أبي موسى**، ص 72.

(2) المرجع نفسه، ص 106.

(*) ومع ذلك لم يكف «جرمون» يد الأذى عن «شامة» إلا بعد تدخل نقيب الشرفاء.

(3) أحمد التوفيق، **جارات أبي موسى**، ص 107.

إذا كان مبعث التوتر وشعور الشخصية بالحرمان والضيم على قدر ما يكون لها من التعلق بالحقوق، فإن مبعث رضا «شامة» هو شعورها بالاستغناء والكمال على قدر ما يكون لها من التحرر من تلك الحقوق، وقد تبين أن الغاية الأسلوبية من الشرعة الصوفية التي خطاها السارد في رسم سمات شخصية «شامة» هي تأكيد قدرة مقامات التخلق على توريث الشخصية الشعور بالرضا والاستغناء عن كل ما يَحدُّ من مزيد الترقي إلى مقصودها الأسمى، فلا تتعلق إلَّا بما يحقق لها ذلك الترقي. وبذلك تتمتع الشخصية بسعادة الشكر على وجه وجداني وروحي لا يشاركها فيه سواها، لأن سعادتها ليست ظاهرة ومترتبة على أسباب اجتماعية ونفسية، بل سعادة مضمرة وغير متناهية وفي مربأة من أن تُحدَّ في نتيجة تَدافُع تلك الأسباب، لأنها من معين التخلق الوجداني «الأدب مع الله» الذي يسري في تمام جوارح الشخصية وأنفاسها وحركاتها وسكناتها، وفق أسلوب مطرد الصور لا يحيد عن مكون التخلق ومواجيده الروحية إلَّا ليعود إليه.

*** 

تلك كانت ضوابط الأداء الروائي للصور الصوفية المتعالية، بما هي تشكل أسلوبي نوعي يسن خطة التساند الجمالي تكوينًا ومعيارًا. وندرك أن التصوير السردي الذي ينمو باطراد حلقات رحلة الدوران تكوين أسلوبي متعال، يخضع فيه المحكي السردي لخصائص المكون الصوفي المهيمن، وينهل أثره الجمالي مما يمتلكه ذلك المكون من إمكانات التشكل البلاغي والإذعان السياقي. ولعل هذا الإنجاز الأسلوبي، وإن كان تحقيقًا لضرب من ذلك التعاضد الجمالي، فإنه لا ينأى عن مغامرة إسناد العنصر الصوفي المهيمن وظيفةَ التشكيل الأسلوبي المتعالي عن صور التوتر. وذلك ما نروم تلخيصه في الاستنتاجات الآتية:

1 ـ يشكل «أحمد التوفيق» شاعرية التصوير الصوفي لحركة وعي الشخصية وتخلقها من ظواهر سلوكية وفضائية واجتماعية لمجال تداولي لسمت تاريخي محدد. غير أن هذه التاريخية تتحول في التكوين السردي من قاعدة موضوعية للتخييل إلى وظيفة أسلوبية مضمرة أو صريحة غايتها تلوين التكوين الروائي بما يتناغم مع صورة الشخصية الروائية والأجواء الروحية والوجدانية والإنسانية التي تحيط بها. وبذلك تنصرم صلة هذه النمذجة التاريخية مع صيغ أخرى للاستدعاء التاريخي من قبيل: «المسافة الملحمية» و«تخييل التاريخ» و«التمثيل الرمزي»، وتتسع لتغدو ظلالًا مشتبهة للتصوير الروائي متعددة الزوايا وقريبة من مجال إدراكي وحضاري لمرحلة تاريخية متأزمة. وقد تمكنت هذه

الظلال التاريخية من جعل المحكي ينبض بالصور الوجدانية والإنسانية المرتدة إلى التعالي والمتوسلة بالمكونات الدينية والصوفية.

2 ـ وعلى هذا النحو تصبح الظلال التاريخية قصدًا أسلوبيًّا لاصطفاء مكون الكارثية بما هو اقتضاء للمحكي الصوفي ورحم لتبرعم عالم الكرامة ومقاماتها الوجدانية، فيبدو من الطبيعي أن تجادل الكرامة مع وقائع كارثية يسند موضوعيًّا نزوعها الخارق ويلتحم مع سمتها الديني والصوفي المتعالي.

3 ـ تكثف صورة الكرامة الغايةَ الجوهرية من التكوين السردي، إذ تتحول من كونها مضمونًا مقصورًا على إشعاعه الذاتي والنوعي إلى قاعدة تكوينية مهيمنة تمتد حيويتها إلى محكي «شامة» التخلقي بفضاءاته وأجوائها التاريخية والدينية والاجتماعية. وبدهي أن تُسهم صور الكرامة، بما تنطوي عليه من قدرة نصية تكوينية في دفق الكون السردي بحركة صوفية متعالية يغمرها التدبير الإلهي ويقترب تخييلها من درجات تخلق الإنسان الكامل.

4 ـ هكذا تنهل صور الكرامة من معين سير المناقب والكرامات المتجذرة في الأزمة والكارثة والمستنكفة عن التردي في دائرة الصراع المباشر بسبب حمولة الكرامة الدينية وعالمها المشتبه والغامض وتوجيهها الصراع إلى داخل نفس الإنسان. وطبيعي أن تتجلى هذه المكونات الصوفية للكرامة مندغمة في شخصية الولي الذي يغيب في حياتها الجانب الواقعي والدنيوي ويحلّ محله الجانب الروحي والصوفي، وتذوب تفاصيل حياته اليومية في ما يرتقي إليه من أحوال ومقامات.

5 ـ لكن قدرة النص على إسناد تشكيل صورة الكرامة إلى خطة تركيب محكمة تعضد المكون الصوفي بتفاصيل وظيفية لمكونات الجنس الروائي، حولت تداول محكي الكرامة إلى تكوين سردي نابض بالحيوية الساخرة الممتدة والمتشعبة. وقد مكن أداء الكرامة الساخر السارد من النفاذ إلى الطبقات العميقة لصور إنسانية مسترذلة، استحالت فيها القيم الأخلاقية والدينية إلى ذرائع تستثير الطبائع الخبيئة والمتناقضة.

6 ـ على هذا النحو يتساند أداء الكرامة الساخر مع تفاصيل وظيفية لمكونات أخرى، ويشكل عالمًا بليغًا ومدهشًا من دون حاجة إلى قوالب المجاز المأثور وصور اللاتحدد، لأن تكوين الكرامة السياقي، وإن كان يمعن في تخصيص المدرك الصوفي بما يحدده نوعيًّا، فإنه لا يفتأ يترجم خصائص السياق النصي الحاضن له.

7 ـ لكن تجذر المعتقد الديني والشرعة الصوفية في مبنى التخييل أحكم محكي «شامة» في دائرة اطراد ترتب العناية الإلهية على كمال التخلق، إلى درجة التعالي عن

الطبيعة الإنسانية المكابدة للابتلاء والاختبار. وقد أفضى هذا التصوير المتعالي إلى فصل الشخصية الروائية عن تكوينها الإنساني والاجتماعي فصلًا أسلوبيًّا غايته السمو بصورة الشخصية وتخلقها من خلال تمكينها من الظفر بسند التوسل الوجداني، تسلِّمه كيانها ويحصنها ضد مواقف التوتر والاحتدام.

8 ـ ولم يتوان التكوين السردي عن المراهنة في امتداده واطراد صور محكيه الدائري على محفزات إنسانية قلبت تلك الغاية المتعالية إلى محفز وظيفي في الآن نفسه، له الأثر الأقوى في تحريك مجرى الوقائع وإحكام دائرة تواتر الابتلاء والعناية، وبه يستثير السارد الشخصيات الروائية لإكمال صور التخلق. ومن البين أن السارد يتوخى في رسم معالم الشخصية المتخلقة غاية أسلوبية متسقة مع طبيعة العنصر الصوفي المهيمن، وليس مع منطق السرد ومقتضياته السياقية، فتجرُّد الشخصية الأخلاقي لم يكن الغاية التي يتوخاها التصوير فقط، بل هو المعين الذي ينبثق منه أيضًا، لذلك فإن المتلقي وهو يتعقب رحلة «شامة» في حقل المواجيد الروحية يظل جاهلًا للتفاصيل الإنسانية الواقعية، الأمر الذي يصم صورة «شامة» المثالية بالخمول السردي.

# خاتمة

لقد حاولنا أن ننطلق في هذا الكتاب من إشكال نقدي يرى أن تأمل مصطلح الصورة الشاعرية واعتماده يسعفان على استشراف أدوات الكشف عن مقومات المحكي الروائي البلاغية والأسلوبية في ضوء إمكانات الجنس الأدبي السياقية والجمالية. وكان سبيلنا إلى هذا التناول النقدي التقديرَ النوعي لبلاغة الشاعرية، حيث تبين لنا أن الشاعرية الروائية تَشكُّل أسلوبي منسوج من سياق المتن الروائي ومتصف بخاصيات تكوينية من جراء تسانده مع مجموع المكونات النصية والصورية.

وبذلك يصبح افتراض المحكي الشاعري صيغة انتقالية بين جنس الشعر والرواية افتراضًا عامًّا وغير دقيق، لا يستوعب مقوماته البلاغية والسياقية ولا يميّز بين مقولات الشعر بوصفه جنسًا بذاته ومفهوم الشاعرية التي تتسع مقوماتها وإمكاناتها لمختلف الأجناس الأدبية.

لذلك توخى هذا الكتاب في كل أبوابه أن يكشف مآزق قراءة جنس الرواية بمعايير جنس الشعر أو بمحددات ضروب أخرى من التصوير والتفكير، وتبين لنا أن كل تخصيص للشاعرية بقواعد جنس الشعر لا يجعلها معيارًا من شأنه إكساب النصوص جمالية متميزة، كما أن التكوين الروائي والسردي لا يقل شاعرية عن غيره في تصوير المواقف والعواطف والأفكار. ومن ثم فإن أي اقتراب نقدي مطلق من شاعرية المحكي الروائي لا بدَّ أن يتسم بالتجريد والتعميم، وكل حديث عن تلك الشاعرية من منطلق جنس الشعر لا بدَّ أن يقع في مآزق الخلط والتداخل. لذلك اقتضى منا الأمر الاحتراز من استيعاب كل إمكانات التعبير والتصوير وصيغ البلاغة الشعرية معًا، والعناية بتلك التي تتكون شاعريتها النصية ضمن مرتكزات السياق النوعي لرواية بعينها. صحيح أننا نؤمن بامتناع نقاء الجنس الأدبي واستحالة ثباته المطلق وباحتمال تقارب الأجناس، بل وتداخل بعض مكوناتها في البعض الآخر وفق مقتضيات أسلوبية وجمالية تضفي على مفهوم الجنس صفة الحيوية. وذلك ما توخينا ضبطه وتحديد مظاهره باعتمادنا مفهوم التساند النوعي بين مختلف المكونات والسمات داخل النص الروائي.

في هذا المضمار اهتدى بحثنا إلى تخصيص الصورة الشاعرية وجملة إمكاناتها الأسلوبية والتصويرية الرحبة بتكوينها المجازي والمشتبه والمضمر.

فمجازية الشاعرية تتكفل بأداء وظائفها انطلاقًا من السياقات الجمالية والنوعية للجنس الروائي وفي ضوء أحد أنماط التساند بين المكونات والسمات مع العناصر الصورية المهيمنة. وإذا لم يَدْعُنَا التحديد إلى تعطيل أنساق المشابهة والمجاورة؛ فإنه سعى بنا إلى تقدير مقومات أسلوبية تتخطى نطاق الجملة وحدود المجاز الضيق إلى السياق النصي ومحددات الجنس الروائي، لكشف الصور النوعية للتكون الشاعري. كما بيّنا أن الشاعرية من حيث هي مظهر أسلوبي تكوينٌ مشتبه يتصف بالحيوية في التصوير تجعله قادرًا على التلون الجمالي الشفاف مع تلون سياق القراءة وتدرج أفقها. والشاعرية قبل كل ذلك تكوين مضمر يُسهم في تشكل نسق تصويري يوجه عمليات التلقي الذهنية لملء «مواضع اللاتحدد» انطلاقًا من توسلها بخطاطات النص ومكوناته المتفاعلة وصوره الجزئية، واستنادًا إلى المرتكزات البلاغية والسياقية.

ولما كان للتكوين النصي الذي ينهل من معين التصوف القدرةُ البلاغية والرؤيوية على تلوين تلك المقومات الشاعرية بالإدهاش والخصوصية والغموض والاستثارة؛ فقد افترضنا أن المكون الصوفي يحفزنا أكثر من غيره إلى التفكير في إمكانات وحدود تسانده مع سياق الجنس الروائي ومرتكزاته النوعية. ذلك أن التصوير الصوفي في نسقه الأصل يمعن في بلاغة «بذل الروح» وتجلي الوجدان الخالص إلى درجة اللاتحدد وتلاقي المتناقضات واستيهام الغيب. وفي هذا الصدد تبيّن لنا أن بلاغة التكوين الصوفي تُؤْثِر المجاز الذي يحمل الصور على التقلب بتقلب الأحوال الوجدانية بوصفها سياق فعاليات التلقي، ولا يؤدي ذلك المجاز وظيفته التكوينية إلّا إذا تباعد طرفاه وتعارضا، ولم يكن من سبيل إلى محو ذلك التعارض إلّا بآليات التلقي الصوفي الحدسية التي تستغني بـ«الحال» عن عناصر التصوير اللغوي.

وهكذا تفطنّا إلى أننا نخوض في مأزق نقدي وجمالي ثان تمثّل في قراءة جنس الرواية بمعايير التصوير الصوفي الأصلية وتجاوز ما للجنس الأدبي من خاصيات تكوينية تندغم موجباتها الأسلوبية والجمالية في نسيجه اللغوي وتكوينه التصويري. لذلك سلكنا سبيل الحرص وتريثنا في التسليم بأي مكون تصويري مهيمن يطمس حدود الجنس النوعية، حتى نتفادى مزالق بعض المنازع النقدية التي تعترض على مقولات الجنس الأدبي، ولا تتوخى تمييز الفوارق النوعية لأساليب الصور وتفاصيلها البلاغية المتباينة.

بهذا الوعي حاولنا أن نحسم مسألة الشاعرية في الباب الثاني، مميزين على مستوى

التصوير بين نسق المحددات النوعية للشاعرية في جنس الشعر وبين آخر في جنس الرواية. ولقد توخينا من ذلك الحد من غلواء المفاضلة بين الإمكانات التصويرية للأجناس الأدبية بأكبر قدر ممكن من التجرد الذي يحتفي بكل تشكلات النص الروائي الأسلوبية وأبعادها الجمالية والإنسانية، ويبحث عن معايير أدائها الشاعري وسماتها النوعية.

ولقد تبين لنا بالتحليل أن سمة «الاشتباه الشاعري» ليست وصفًا سحبناه مجانًا على رواية «أفراح القبة»، أو تأتى بتعقب قوالب المجاز الضيق، بل هو تقويم تكويني تحصل لنا باستيعاب وظائف التصوير الروائي وسماته النوعية. هكذا شمل «الاشتباه الشاعري» وظائف التكوين الروائي القائم على التحبيك الشامل للمفارقة. فالإيقاع التزامني الدرامي المحكم للمحكي الواحد وفق منظورات متباينة جسد أقوى مظاهر الاشتباه الشاعري في النص ودفق حيوية بلاغية مميزة في التصوير جعلته يتلون مع تلون المنظورات وأثره في سياق القراءة. ذلك أن كل منظور يرمي بظلاله على الآخر في موقف متوتر، فيستثير في فعاليات القراءة تمثّلات ذهنية تتغير بتغير المنظور. ولقد نسجت المفارقات الإبداعية والإنسانية التي أثمرها موضوع «تخييل صدمة الذات المبدعة» تجادلات نصية متشابكة، تتباعد داخلها العناصر وتنفرط ثم تلتقي وتلتحم من جديد، حيث تتداخل الحدود وتتباعد في الآن نفسه بين الواقع والتخييل، والحياة والموت والسارد والشخصية الروائية.

وعلى نقيض الفصل الأول من هذا الباب أبان تحليل رواية «الزمن الموحش» في الفصل الثاني ما اقتضته «الطاقة النزوية»، بما هي منزع جمالي وقيمي من توتر الأداء الأسلوبي لمحكي النص الشاعري، حيث توسل بإمكانات المجاز الشعري (الاستعارة، الرمز) ليحضن صوت السارد ـ الذات المشدود إلى مواقف تجريدية قصوى تنأى عن أن تكون صورًا جزئية في سياق تكوين سردي شامل.

إن محكي «الطاقة النزوية»، بخلاف منطق التحبيك الشامل، يحمل غايته في ذاته ويوقف الامتداد السردي ويشلّ حركته الدؤوب، لأجل أن يلتفت إلى حالات استيهامية مفعمة بالاشتهاء الجسدي وكاشفة في الآن نفسه لقيم النفس المستجيبة لنزواتها في الحب والجنس والتمرد في ظل ضغط العجز والخيانة والموت. ولقد سُكب ذلك «الاشتهاء القاسي» بواسطة «الصورة الاستعارية» في قالب تجريدي غارق في اللاتحدد، يفجر آنية الموقف النزوي ليتضاعف مع تواتر دفقات الانشطار المجازية.

وعلى هذا النحو كان الفضاء في الرواية التجليَ القوي لوظيفة الطاقة النزوية في التصوير المجازي والاستيعاري. ذلك أن صورة الفضاء المشحونة بفيض من القيم

والرموز والأفكار تجسد الحلقة الأقرب إلى «التصوير الشعري» في حصيلة الجدل النوعي بين الرواية والشعر.

وابتداء من الباب الثالث انتقلنا إلى اختبار بعض مظاهر اصطفاء مرتكزات الجنس الروائي السياقية والجمالية لمقومات إنجاز الشاعرية الصوفية، وحاولنا الوصول إلى تحديد بعض ضوابط الأداء الروائي للصورة الصوفية بما هي تشكل أسلوبي نوعي يسنّ خططًا للجدل الجمالي، تتباين معاييره وتتراوح بين الانشطار والتساند.

ولقد مكنتنا القراءة التساندية من الوقوف على نتائج ملموسة عن مظاهر «الانشطار النوعي». ففي الفصل الأول أثبتت مقاربتنا لمحكي «حدث أبو هريرة قال..» أن الاستناد المجرد والملتبس إلى المكونين التراثي والذهني بخلفيتهما الصوفية والميتافزيقية قد أوغل النص في انشطارات تكوينية ونوعية حادة إلى درجة تعاند الوظائف وتدافع الغايات. وعلى هذا النحو تصدى النص لاختراق حدود حرية المكون الديني والتراثي سلخه عن مجاله التداولي المتعالي، لينفذ من ورائه إلى مطلق المعاني والصور التي تتصل بمفهوم الإنسان في علاقته بقضايا الوجود قديمًا وحديثًا.

وقد كشفت رحلة «أبي هريرة» مجاهدة ذهنية غامضة وصوفية معكوسة، وتبين أن انشطار هذا المحكي الذهني والصوفي بين «التقديس» و«التدنيس» كان مبعثه القلق والحيرة بسبب الهوة الوجودية التي تفصل إرادة الشخصية عن حدود قدرتها، و«الظمأ الروحي» الذي جعل الشخصية عاصفة ومتقلبة تتنازعها جملة من الرغبات والخيبات ومشاعر متضاربة. لذلك استعاض التكوين النصي عن الحدث والموقف الدراميين بلوحات الرقص والموسيقى والخاطر وطفرات اللامعقول والاستيهامات الذهنية. وقد استنتجنا أن تلك الإمكانات الأسلوبية والسمات المجازية اقتضاءات مسوَّغة لصور مفعمة بالمواقف الانفعالية والنزوية والدينية والميتافزيقية، نظرًا إلى ما تحظى به تلك السمات والإمكانات من قدرة على خفر تلك المواقف من جهة، وما تتيحه من طفرات شاعرية، تتحول على إثرها الذات من وجهها الإنساني المفرد إلى وجوه ماهوية وميتافزيقية مطلقة من جهة ثانية.

وهكذا حوصرت صور النص وسماته فيما أفضت إليه خواطر الشخصية من دأب ذهني وروحي. وقد كان ذلك الدأب في مجمله مبهمًا ومتحذلقًا، ضيق من سعة السبل الشاعرية المتاحة بسياقات الجنس الروائي وأوغل النص في الانشطار النوعي بين صوره المجردة المتوسلة بالنظر العقلي المحض وتلك السياقات الجمالية النوعية.

وفي الفصل الثاني وقفنا على وجه ثان من أوجه سمة «الانشطار النوعي» وبيّنا أن نهج المحكي الروائي سلك شرعة تمركز المطلق في ذات الشخصية وأدى إلى نسج خيوط

التصوير الكلي من سياق التأمل في موضوعات المطلق والحرية والحب والنزوة. ولكن حصر الشاعرية في الانطوائية التأملية المجردة وفي التحويل الدنيوي للمطلق من خلال البحث عن معادلات دنيوية وحسية لوظيفته، جعل تلك الشاعرية عديمة الصلة بالمطلق ومستمدة لوظيفتها من ذات المبدع لكونها المطلق الوحيد. وقد ترتب على ذلك «التحويل» قلبُ مدلول الصوفية الديني وفك ارتباطه بالسماء حتى لا يصطدم بمحددات تجاربه وشروطه التداولية. وقد بيّنا أن الاستيحاء القريب من «الصوفية الوثنية» تقويضٌ لمدلول الصوفية وهويتها ونحتٌ للصور والمضامين على وجوه تخالف المحددات التداولية لمجال التلقي وتسقط خبرته المسبقة التي تحملها على التوقع والتخيل.

وعلى مستوى التكوين النصي وصلنا إلى استنتاج مفاده أن تلك الصور الجوانية والتأملية سُكبت في دوائر من الفكر والشعور مستطردة وقريبة من صور المذكرات الجوانية والشوائج المطوية والخاطرات المبهمة. ولقد كان الاستطراد من دائرة إلى أخرى يتوخى نهل الأثر الدرامي من طبيعة صور تلك الدوائر وليس من السياق النصي والنوعي، على الرغم مما تختزنه تلك الدوائر (الصوفية ـ الأسطورية ـ النزوية ـ الدينية...) من إمكانات التشكل الجمالي والإذعان السياقي والنوعي للجنس الحاضن لها ما يجعلها من أقدر عناصر المتخيل تحقيقًا لجمالية التساند. ولكن الاستدعاء الانشطاري لتلك الصور والدوائر إلى النص لم يسمح لها بأن تتشكل في وحدات التكوين السردي بصفتها تفصيلًا جزئيًا أو انشطاريًا حتى تتاح لفعاليات القراءة إمكانية تبين ما بينها من صلات سياقية داخل نسيج التحبيك الممتد، بل أضحت تلك الصور أجزاءً دائمة الحركة والتموج من خلال سمة التكرار وممعنة في التحذلق والتزيد «التجنيس الصوتي». وبذلك كان تواتر تركيبها الأسلوبي أقرب إلى صنعة «الإلصاق» بين تكوينات جزئية مطلقة منها إلى حيوية التساند السردي. ولعل مجموع هذه النتائج يعكس أهم مظاهر الانشطار النوعي في تصوير المحكي الشاعري والصوفي.

وعلى نقيض الباب الثالث أبان تحليل روايتي الباب الرابع إمكانيات «التساند الجمالي» وقدرة مرتكزات الجنس الروائي السياقية والجمالية على اصطفاء مقومات الإنجاز الشاعري والصوفي. وكنا بصدد تحليل وظائف التكيف الجمالي للعنصر الصوفي في سياقه الأسلوبي المخصوص، وهو التكوين الجمالي الذي تتحول فيه الصور من الإطلاق والتجريد إلى تشكلات نوعية تستمد خاصياتها الجمالية من تساند مكونات النص الروائي وسماته مع العنصر الصوفي المهيمن، ذلك ما استخلصناه في الفصل الأول من تصدي رواية «سيرة الشيخ نور الدين» لإنجاز تكوينها السردي من صور تجادل

الاختلال والتوازن، حيث تنسج المكونات الصوفية في نسق حيوية السرد الروائي ومقتضياتها الأسلوبية، لأجل توتير سيرة الشخصية الصوفية ونسج إيقاع تحولاتها «الخارقة» بالانكسار والعجز وفق ضوابط أسلوبية مثل:ـ الاشتباه والإضمار ـ الأداء الدرامي والتكويني للفضاء الصوفي ـ اندغام مكون الكرامة بالانكسار والعجز ـ توتر المنظور السردي.

وقد شكلت تلك الضوابط الأسلوبية صور «الصوفية المنكسرة» وفق نهج «التساند الجمالي» كما توخت توسيع مجال التكوين الروائي الوجودي والإدراكي. وعلى هذا النحو تتحرر الشخصية الروائية من التمركز الذاتي كما تبين في رواية «الزمن الآخر» وترتبط بما يحيط بها من مكونات بصلات روحية وإنسانية تنفذ إلى الإنجاز الأسلوبي وترويه من معينها الرمزي والديني والوجداني وفق نسق إيقاعات تجادل الاختلال والتوازن المنكسرة.

أما في الفصل الثاني فقد مكننا تحليل رواية «جارات أبي موسى» من الوقوف على بعض ضوابط الأداء الروائي للصور الصوفية المتعالية، وأدركنا أن التصوير السردي لمحكي التخلق تكوين أسلوبي متعال، يذعن فيه التصوير السردي لخصائص المكون الصوفي المهيمن، ويستوحي أثره الجمالي مما يتيحه ذلك المكون من صور التشكل البلاغي والإذعان السياقي. ولقد تبيّن لنا في الأخير أن هذا الإنجاز الأسلوبي، وإن حقق ضربًا من التعاضد الجمالي، فإنه لم ينأ عن مغامرة إسناد العنصر الصوفي وظيفةَ التكوين الأسلوبي المتعالي عن صور التفاصيل الإنسانية المتوترة، الأمر الذي وصم صورة الشخصية الروائية بـ«المثالية» و«الخمول السردي».

تلك أبرز ضوابط التصوير الشاعري والصوفي وسماته الجمالية التي استنتجناها في هذا العمل. وقد قادنا تحليل نماذج روائية عربية إلى استثارة موضوعات جمالية ومعرفية متداخلة بفضل استثمار مكونات وسمات روائية قلما وُظِّفتْ طاقاتها في مجال نقد الرواية كالشاعرية والصورة والبلاغة والتكوين الأسلوبي والانشطار والتساند والتوتر والنزوية والحيوية والدرامية والإيقاع ومفهومات أخرى اقتضتها قراءة النصوص. ولئن مُكِّنَا من ضبط بعض خاصيات المحكي الشاعري والصوفي في الرواية العربية انطلاقًا من أطروحتنا النقدية المعتمدة في جوهرها على السياقات الجمالية الرحبة؛ فإننا نأمل استزادة الجهد لمعاودة النظر في هذا الإشكال وتطويره إن شاء الله.

# المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

## 1 ـ النصوص الروائية:

- إبراهيم (صنع الله)، **تلك الرائحة وقصص أخرى**، دار قرطبة للطباعة والنشر الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، 1986.
- التوفيق أحمد، **جارات أبي موسى**، الطبعة الثانية، دار القبة الزرقاء، 2000.
- الحجاجي (أحمد شمس الدين)، **سيرة الشيخ نور الدين**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
- الحلواني (ناصر)، **مدائن البدء**، دار الغد، 1989.
- حيدر (حيدر)، **الزمن الموحش**، دار أمواج للطباعة والنشر، بيروت الطبعة الثالثة، 1991.
- الخراط (إدوار)، **رامة والتنين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.
  **الزمن الآخر**، الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت، 1991.
- طاهر (بهاء)، **الحب في المنفى**، روايات الهلال، العدد 559، يوليو/تموز 1995.
- الغيطاني (جمال)، **كتاب التجليات**، دار المستقبل العربي، الطبعة الأولى، بيروت 1985.
- كنفاني (غسان)، **رجال في الشمس**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، (د.ت)
- محفوظ (نجيب): **القاهرة الجديدة**، مكتبة مصر (د.ت).
  : **زقاق المدق**، مكتبة مصر (د.ت).
  : **بين القصرين**. مكتبة مصر (د.ت).
  : **ميرامار**. مكتبة مصر (د.ت).
  : **اللص والكلاب**، مكتبة مصر. (د.ت).

: **ملحمة الحرافيش**. مكتبة مصر (د.ت).

: **السمان والخريف**، مكتبة مصر، 1962.

: **أفراح القبة**، دار مصر للطباعة. (د.ت).

- المسعدي (محمود): **حدث أبو هريرة قال...**، دار الجنوب للنشر، الطبعة الرابعة، 1997.

: **السد**، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.

## 2 ـ المصادر:

- ابن عربي (محيي الدين)، **الفتوحات المكية**، دار الفكر، بيروت، (د.ت).
- ابن منظور (محمد)، **لسان العرب**، دار الفكر، بيروت، (د.ت).
- ابن طفيل (أبو بكر)، **رسالة حي بن يقظان**، مكتبة، مكتبة صبيح، القاهرة، (د.ت).
- الأشعري (ابن الحسن)، **مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، النهضة المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة 1950.
- ابن حزم (الأندلسي)، **الفصل في الملل والأهواء والنحل**، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، (د.ت).
- ابن عجيبة الحسيني (أحمد)، **إيقاظ الهمم في شرح الحكم**، دار الرشاد الحديثة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1999.
- التادلي (ابن الزيات)، **التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي**، تحقيق أحمد توفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الطبعة الأولى، 1984.
- التوحيدي (أبو حيان)، **الإشارات الإلهية**، تحقيق وداد القاضي، بيروت، دار الثقافة، 1973.
- السيوطي (جلال الدين)، **رشف الزلال من السحر الحلال**، الانتشار العربي، بيروت، 1997.
- الشهرستاني (عبد الكريم)، **نهاية الإقدام في علم الكلام**، حرره وصححه ألفريد جيوم، (د.ت).
- القشيري (أبو القاسم)، **الرسالة القشيرية في علم التصوف**، تحقيق معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، 2001.
- المسعودي (أبو الحسن علي)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1989.

- النفري (محمد بن عبد الجبار ابن الحسن)، **كتاب المواقف والمخاطبات**، مكتبة المتنبي، القاهرة. (د.ت).
- الخالدي (أحمد النقشبندي) **معجم الكلمات الصوفية**، تحقيق أديب نصر الدين، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 1997.
- النيسابوري (فريد الدين العطار)، **منطق الطير**، دار الأندلس، بيروت، 1996.

## 3 ـ المراجع العربية والمترجمة:

### أ ـ الكتب:

- أبو ديب (كمال)، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث الشعرية، الطبعة الأولى 1987.
- إيفانكوس (خوسيه ماريا بوثويلو)، **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات لبنقدية، دار غريب، 1992.
- أبو حمدان (سمير)، **النص المرصود**، دراسات في الرواية، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، الطبعة الأولى، 1990.
- أدونيس، **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.
- أنقار (محمد): **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي، تطوان، 1994.

: **قصص الأطفال بالمغرب**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، الطبعة الأولى، 1998.

: **صورة عطيل**، نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان، الطبعة الأولى، 1999.

- أولمان (ستيفن)، **الصورة في الرواية**، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، 1995.
- إيجيلتون (تيري)، مقدّمة **في نظرية الأدب**، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991.
- إدريس (سماح)، **المثقف العربي والسلطة**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.
- بدوي (محمد)، **الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1993.
- بنعبد الله (عبد العزيز)، **تاريخ المغرب**، الجزء الأول، العصر القديم والعصر الوسيط، مكتبة السلام ومكتبة المعاريف، (د.ت).

- بوتشيش (إبراهيم القادري)، **تاريخ الغرب الإسلامي**، قراءات جديدة في بعض قضايا المجتمع، دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت، 1997.
- بن القاسم (نور الدين)، **في نقد القصة والرواية بتونس**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1981.
- بدوي (عبد الرحمن)، **الزمان الوجودي**، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1973.
- باختين (ميخائيل): **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.

  : **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987.
- باشلار (غاستون)، **جدلية الزمن**، ترجمة خليل أحمد، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1982.
- تودوروف (تزفتان)، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر،الطبعة الثانية، 1990.
- توفيق (سعيد)، **الخبرة الجمالية**، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1992.
- لحميداني (حميد)، **التنظير والممارسة**، دراسات في الرواية المغربية، عيون مقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.
- حميش (بن سالم)، **التشكلات الإيديولوجية في الإسلام**، الاجتهاد والتاريخ، الرباط، 1981.
- حنفي (حسن)، **من العقيدة إلى الثورة**، دار التنوير، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1988.
- الخراط (إدوار): **الحساسية الجديدة**، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1993.

  : **الكتابة عبر النوعية**: مقالات في ظاهرة القصة القصيرة، القاهرة، دار الشرقيات، 1994.

  : **أنشودة الكثافة**، المستقبل العربي، القاهرة، 1995.
- الخطيب (عجاج محمد)، **أصول الحديث، علومه ومصطلحاته**، دار الفكر، 1989.
- داغر (شربل)، **مذاهب الحسن، قراءة معجمية تاريخية للفنون في العربية**، المركز الثقافي العربي، ، الطبعة الأولى، بيروت، 1998.

- دوران (جيلبير)، **الأنتروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها**، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية، الطبعة الأولى، 1991.
- دومة (خيري)، **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960 ـ 1990)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- الزيات (لطيفة)، **محمد البساطي ورواية قصيرة**، الهلال، القاهرة عدد سبتمبر/أيلول 1992.
- زيعور (علي)، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية**، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1977.
- الشريف (محمد)، **نصوص جديدة ودراسات في تاريخ الغرب الإسلامي**، مطبعة الحداد يوسف إخوان، الطبعة الأولى، تطوان، 1996.
- شغموم (الميلودي)، **المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي، الحكاية والبركة**، منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس، الطبعة الأولى، 1991.
- عبد الله (حسن محمد)، **الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ**، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- عثمان (بدري)، **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ**، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.
- عزام (مصطفى)، **المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل**، الطبعة الأولى، 2000.
- عبد الرحمن (طه): **تجديد المنهج في تقويم التراث**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994.

 : **فقه الفلسفة: 2. القول الفلسفي، كتاب المفهوم والتأثيل**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1999.

- عياد (محمد شكري): **من وصف القرآن يوم الدين والحساب**، أصدقاء الكتاب، جيزة، الطبعة الثالثة، 1995.

 : **تجارب في الأدب والنقد**، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

- عقار (عبد الحميد)، **الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000.
- عاشور (عبد الفتاح سعيد)، **السيد أحمد البدوي، شيخ وطريقة**، أعلام العرب 169.
- الغذامي (عبد الله)، **الخطيئة والتكفير**، كتاب النادي الأدبي الثقافي، السعودية، الطبعة الأولى، 1985.

- فضل (صلاح)، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1985.
- فروم (إيريك)، **اللغة المنسية، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير**، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992.
- كيليطو (عبد الفتاح)، **المقامات، السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993.
- الكرمي (سعيد حسن)، **الثنوية في التفكير**، المقالة الأولى، دار لبنان، الطبعة الثانية، 1986.
- لابلانش (جان)، بونتاليس (ج. ب)، **معجم التحليل النفسي**، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1987.
- مجموعة من المؤلفين، **المجاز والتمثيل في العصور الوسطى**، دار قرطبة، البيضاء، الطبعة الثانية، 1993.
- محمد (عبد الرحيم مصطفى)، **ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
- مفتاح (محمد)، **دينامية النص**، (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1987.
- مشبال (محمد)، **مقولات بلاغية في تحليل الشعر**، مطبعة المعاريف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 1988.
- ماضي (شكري عزيز)، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.
- ميلر (مايا شاتز)، **المؤرخون والسلطة في المغرب**، ترجمة محمد شقير، منشورات المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي، الدار البيضاء، 1993.
- مورو (فرانسوا)، **البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية**، ترجمة الولي محمد، جرير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، 1989.
- ميوبيك (د.سي)، **موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1977.
- ناصف (مصطفى)، **محاورات مع التراث العربي**، عالم المعرفة، الكويت، العدد 218، 1997.

- الوليدي (يونس)، **الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر**، مطبعة أنفو برانت، فاس، الطبعة الأولى، 1998.
- ويليك (رينيه)، وارين (أوستن)، **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1985.
- ويليك (رينيه)، **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، 110، الكويت، 1987.
- اليبوري (أحمد)، **دينامية النص الروائي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 1993.
- يوسف (سيد جمعة)، **سيكولوجية اللغة والمرض العقلي**، عالم المعرفة 145، الكويت، 1990.

## ب ـ المقالات:

- أنقار (محمد): «تجنيس المقامة»، **مجلة فصول**، العدد 3، 1994.

: «الصورة الروائية والمتلقي»، **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية**، ع 6، خريف ـ شتاء 1992.

: «الصورة الروائية بين النقد والإبداع»، **مجلة فصول**، المجلة 11، ع4، شتاء 1993.

- باختين (ميخائيل)، «مسألة النص»، ترجمة علي مقلد، **مجلة الفكر العربي**، العدد 36، 1985.
- برادة (محمد)، «الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية»، **مجلة الآداب**، العدد 2 ـ 3، 1980.
- حافظ (صبري)، «جمالية الحساسية والتغيير الثقافي»، **مجلة فصول**، العدد 4، 1986.
- الخراط (إدوار)، «أنا والطابو»، **مجلة فصول**، المجلد 11، العدد 3، 1992.
- مشبال (محمد)، «البلاغة ومقولة الجنس الأدبي»، **مجلة فكر ونقد** السنة الثالثة، العدد 25، 2000.
- هيكل (أحمد)، «الغموض قديمًا وحديثًا»، **الفكر العربي**، عدد 8/ 9، 1979.

## 4 ـ المراجع الأجنبية (الفرنسية):

### أ ـ الكتب:


- Bakhtine (Mikhai):
  - **Esthétique et théorie du roman**, Ed, Gallimard, Paris 1978.
- Bachelard (Gaston):
  - **La poétique de l'espace**. Quadrige/P.U.F, 4ème Ed, Paris 1989.
- Chevalier (J), Chee (A):
  - **Dictionnaire des symboles**. Ed. Robert Laffont/ Jupiter; Paris,1982.
- Cohen (Jean:
  - **Structure du langage poétique**; Nouvelle bibliothéque, Paris. 1966.
- Combe (Dominique):
  - **Les genres littéraires**. Ed. Hachette. Paris 1992.
- Dijk (Van):
  - **Texte and context**, Longman, London 1977.
- Ducrot (o). Todorov (T):
  - **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Ed Seuil. Paris 1972.
- Durant (Gilbert):
  - **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Bordas Paris.
- Eco (Umberto):
  - **Lector in Fabula**. Grasset. Paris 1985.
  - **L'oeuvre ouverte**. Ed. Seuil, 1965.
  - **La structure absente**. Introduction à la rechérche semiotiquẽ Mercure de France 1972.
- Eliade (Mircea):
  - **Images et symboles**. Ed. Gallimard. Paris. 1999.
- Genette (Gerard):
  - **Figures III**. Ed. Seuil/ Poétique. Paris 1972.
- Greimas (Algirdas Julien):
  - **Du sens. Essais semiotiques**. Ed. Seuil. 1970.
- Greimas (J.A):
  - **Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Ed. Hachette. Paris 1979.
- Hamburger (K):
  - **Logique des genres littéraires**. Paris, Seuil. 1975.
- Hamoun (Philippe):
  - **Texte et idiologie**. Ed. P.U. F. 1984.
  - **Pour un statue Semiotique du personnage**. Larousse Revue Littérature. N° 6. 1972.

- Iser (Wolfgang):
  - **L'acte de lecture. théorie de l'effet esthétique** Ed. P. Mardaga. Bruxelles 1985.
- Kojve (Alexandre):
  - **Introduction à la lecture de Hegel,** Leçons sur la phénoménologie de l'esprit prolessées de 1939 à l'école des Hautes Etudes, réunies et publiées par Raymond Oueneau, coll. Tel Gallimard 1949.
- Kristeva (Julia):
  - **Semiothekhé: Recherches pour une semanalyse.** Ed. Seuil/ Points (96) Paris 1969.
- Krysinski (Waladimi):
  - **Carrefours de signes.** Ed. Mouton 1981.
- Lukacs (George):
  - **La théorie du roman.** Ed, Gonthier, Paris 1963.
  - **Le roman historique.** Payot, 1985.
- Marghescu (Mircea):
  - **Le concepte de la litterarité,** Ed Mouton. Paris. 1974.
- Orecchioni (G. K):
  - **La connotation.** P. U. L. 3. Ed, 1970.
- Ricardau (Jean):
  - **Problèmes du nouveau roman.** Seuil/ Tel quel. 1967.
- Ricoeur (Paul):
  - **La métaphore Vive.** Ed. Seuil. Paris.
  - **Temps et récit Tomes 1.** Ed. Seuil. 1983.
  - **Temps et récit Tomes 3.** Le temps raconté. Ed. Seuil. 1985.
- Riffaterre (Michael):
  - **La production du texte.** Collection poétique. Ed. Seuil. Paris 1919.
- Robert (Paul):
  - **Le petit Robert.** Dictionnaire de langue franaise. Canada 1992.
- Robert (Marthe):
  - **Roman des origines et origines du roman.** Ed. Bernard. Grasset 1972.
- Schaeffer (Jean Marie):
  - **Qu'est ce qu'un genre littéraire?** Ed. Seuil, 1989.
- Scherr (Jacques):
  - **Dramaturgies d'œdipe..** Ed. P. U. F. Paris 1987.
- Suleiman (S. R):
  - **Le roman à thèse ou l'autorité fictive.** P.U. F. écriture 1989.
- Tadi (Jean. Yves):
  - **Le récit poétique.** Ed. P. U. F, 1978.
  - **Proust et le roman.** Ed. Gallimard. 1978.

- Todorov (Tzvetan):

- **Introduction à la littérature fantastique.** Ed. Seuil 1970.
- **Poétique.** Ed. Seuil. Points (45) Paris 1970.
- **Théorie du symboles.** Ed. Seuil. Paris 1977.
- **Les genres du discours.** Ed. Seuil. Paris 1978.

## ب ـ المقالات:

- Arriv (Michel):
  - **La Sémiotique littéraire,** in Smiotique, l'école de Paris. Hachette, Paris 1982.
- Bremond (Claud):
  - **La logique des possibles narratifs communication,** N° 8, 1966.
- Kayser (wolfgang):
  - **Qui raconte le roman?** In Poétique du rcit. Ed. Seuil/Points Paris, 1978.
- Schaeffer (J. M):
  - **Du texte au genre,** in poétique, N° 53, 1983.



استبداد الصورة

شاعرية الرواية العربية

هاهي الشجرة بدأت تُثمر. ها هو الإشكال النقدي قد أخذ يشق طريقه بثقة وثبات. يمضي في شتى الاتجاهات، غايته المزيد من فهم طبيعة الأدب، والإنسان. ومن أجل ذلك هو في حاجة ماسة إلى الانتشار العلمي الرصين.

... أما اليوم فيحلو لي إلقاء بعض الضوء على الجهد النقدي الذي قدمه الإدريسي في سبيل سبر أغوار نمط من الصور الروائية أسماها «الصور الشاعرية». وحيث إن التصوير الروائي لا يرتبط بنمط مخصوص من الصور؛ فقد غدا من البدهي إخضاع مختلف أنماطه للمعالجة النقدية بما فيه من صور واقعية، أو رومانسية، أو شاعرية، أو سريالية، أو تأملية. صحيح أن الأنماط السردية قد تتداخل فيما بينها وتتشابك فتتخذ صيغاً تعبيرية مركبة؛ لكن التركيب لا يمنع بتاتاً من طلب «سمات النمط» المهيمنة في نص روائي بعينه. وفي هذا السياق النقدي الواعي اختار الإدريسي «الشاعرية» من حيث هي سمة تكوينية في بعض الروايات العربية .... صحيح أن الشاعرية معطى جمالي سبق للنقد الغربي أن عالجه بإسهاب؛ إلا أن ذلك لم يكد يتم من منظور الصورة الروائية. ومن هنا أهمية هذا الكتاب وريادته. ذلك أن استقصاء العلاقات الجمالية المحتملة بين السمة والصورة يقتضي تشريح كل منهما والبحث في وظائفه الدقيقة قبل الانتقال إلى مرحلة النظر إليهما وهما في حالة تواشج بلاغي تام.

وثمة في هذا الكتاب مزية نقدية أخرى تتمثل في قدرة صاحبه على صياغة أو ابتداع مصطلحات نقدية جديدة أو شبه جديدة من شأنها أن تسهل عمليات النقد والتحليل والنظر وتحاول أن تضبطها ولو ذوقياً. من ذلك: الشاعرية الروائية، والشاعرية الصوفية، وإيقاع الصورة، والمفارقة الدرامية، ومحكي المعين الإنساني، والصورة النزوية، والمجاز المضاعف، والسند الدرامي، وغيرها من المصطلحات التي تنبئ عن مدى الطاقة التركيبية التي تميز ذهن صاحب هذا الكتاب. وهي في رأيي طاقة حيوية ونشيطة عرفتُها في عبد الرحيم الإدريسي منذ أكثر من عقدين من الزمن، ولا ينقصها سوى محاولات الذيوع والانتشار. كأنها طاقة عفريت القمقم الذي ظل محبوساً في سجنه الضيّق دهراً. لكن أوان الانطلاق قد حان. وأملي عظيم جداً في أن لا يُبقي الإدريسي أفكاره الثمينة محصورةً مخطوطةً، وأن يشفع عمله هذا بنشر مقالاته وكتبه الأخرى في وقت قريب لكي نتمكن جميعاً من التعرف إلى باقي تفاصيل مشروعه النقدي الطموح.

د. محمد أنقار





ISBN 978-614-404-386-8
9 786144 043868